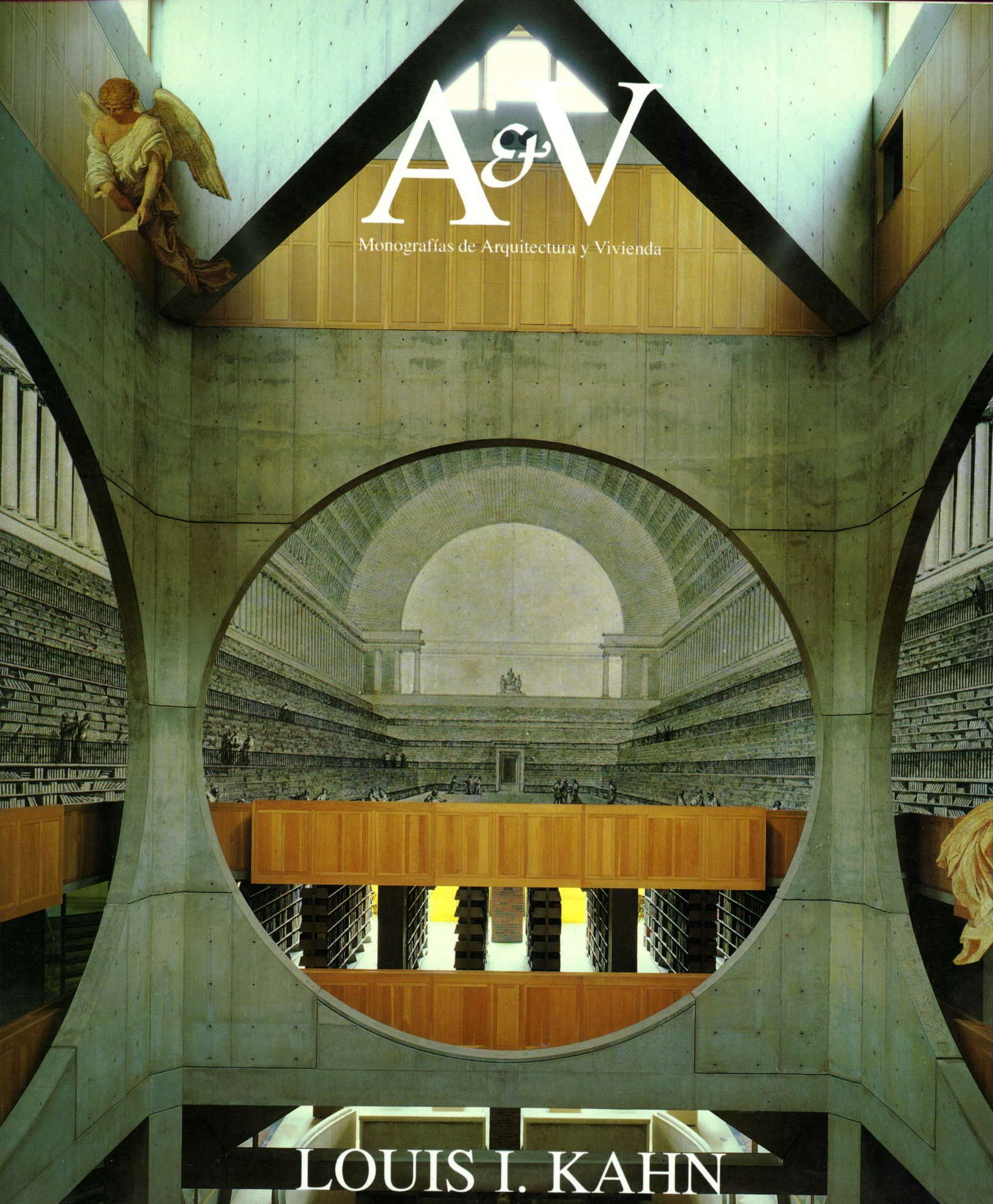


A&V

Monografías de Arquitectura y Vivienda

LOUIS I. KAHN

A&V
Monografías de Arquitectura y Vivienda

LOUIS I. KAHN

Director
Luis Fernández-Galiano

Redactor jefe
Jorge Sainz
Redacción
Adela García-Herrera
Gina Cariño
Justo Isasi
Carlos Verdaguer
Diseño gráfico
José Manuel Horcajadas
Cubierta
Javier Alau
Producción
José Jaime S. Yuste
Administración
Francisco Soler
Distribución
Mar Rodríguez
Suscripciones
Lola González

Editor
Arquitectura Viva SL
Calle Aniceto Marinas, 32
E-28008 Madrid, España
Tel: (+34) 91 548 7317
Fax: (+34) 91 548 8191
AViva@infornet.es
www.ArquitecturaViva.com

Precio
3.200 pta / 19,23 euro
© Arquitectura Viva
Febrero 2001

2 Rafael Moneo
Geometría como única morada / *Geometry as Unique Abode*
4 Juan Navarro Baldeweg
Del silencio a la luz / *From Silence to Light*

Una obra canónica
A Canonical Oeuvre

6 Vincent Scully
Jehová en el Olimpo. Louis Kahn y el final del Movimiento Moderno
Jehovah on Olympus. Louis Kahn and the End of Modernism
16 William Curtis
Cosmos y estado. La Asamblea Nacional de Dhaka
Cosmos and State. The National Assembly in Dhaka
22 Martin Filler
El emperador de la luz. La obra de Kahn, veinte años después
The Emperor of Light. Kahn's Oeuvre, Twenty Years Later

Principios geométricos
Geometric Principles

32 **Galería de Arte de la Universidad de Yale** / *Yale University Art Gallery*
New Haven, Connecticut, 1951-1953
36 **Centro para la Comunidad Judía** / *Jewish Community Center*
Trenton, Nueva Jersey, 1954-1959
39 **Laboratorios Médicos Richards** / *Richards Medical Laboratories*
Filadelfia, Pensilvania, 1957-1965

Paisajes en escena
Landscapes on Stage

44 **Instituto Salk de Estudios Biológicos** / *Salk Institute for Biological Studies*
La Jolla, California, 1959-1965
52 **Primera Iglesia Unitaria** / *First Unitarian Church*
Rochester, Nueva York, 1959-1969
56 **Centro de Bellas Artes** / *Fine Arts Center*
Fort Wayne, Indiana, 1959-1973

Monumentos orientales
Eastern Monuments

60 **Residencia Erdman, Bryn Mawr College** / *Erdman Hall, Bryn Mawr College*
Bryn Mawr, Pensilvania, 1960-1965
64 **Instituto Indio de Administración** / *Indian Institute of Management*
Ahmedabad, India, 1962-1974
68 **Capitolio de Sher-e-Bangla Nagar** / *Sher-e-Bangla Nagar Capitol*
Dhaka, Bangladesh, 1962-1983

El arte de la luz
The Art of Light

76 **Biblioteca de la Academia Phillips Exeter** / *Phillips Exeter Academy Library*
Exeter, New Hampshire, 1965-1972
80 **Museo de Arte Kimbell** / *Kimbell Art Museum*
Fort Worth, Texas, 1966-1972
88 **Centro de Arte Británico de Yale** / *Yale Center for British Art*
New Haven, Connecticut, 1969-1974

92 **Obras escogidas, 1940-1974** / *Selected Works, 1940-1974*
96 **Obra completa, 1925-1974** / *Complete Work, 1925-1974*

97 **Textos en inglés** / *Texts in English*

Todos los derechos reservados. *All rights reserved.*
Depósito legal: M-1433-1994. ISSN: 0213-487X

Compuesto con: QuarkXPress 4.0
Fotomecánica: Megacolor
Impresión: Monterreina
Encuadernación: De la Fuente

Cubierta: en portada, interior de la Biblioteca de Exeter (foto de G. Mudford) con el dibujo de la Biblioteca Nacional de Boullée (1785) y figuras del óleo *Paisaje con San Mateo*, de Nicolas Poussin; en interior de portada, el Centro de Arte Británico de Yale (foto de G. Mudford); en contraportada, el capitolio de Dhaka (foto de K. K. Ashraf), con un *collage* del cuadro ya mencionado.
Notas: las traducciones al castellano son de Carlos Verdaguer (Scully y Filler) y de Jorge Sainz (Curtis); las traducciones al inglés son de Gina Cariño (Moneo y Navarro); Khan Collection es el crédito abreviado de la Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission 430 OD.

Geometría como única morada

Tras un provechoso año sabático en la Academia Americana de Roma y animado por el mismo espíritu que aquel destacado miembro de su estirpe que fue David, el oscuro profesor de arquitectura que a comienzos de los años cincuenta era Louis Kahn decidió lanzarse a la arena dispuesto, a luchar con el *goliath* triunfante y omnipresente de la arquitectura entonces al uso, en busca de una alternativa que no olvidase los valores de aquella arquitectura de la que tanto disfrutaba en la Ciudad Eterna.

Su arma iba a ser el verbo, la palabra. Sin ella, el construir no tenía sentido. Había que volver a poder dar nombre a lo que edificamos. Una casa. Una escuela. Un museo. Y, en último término, una ciudad. Aferrada a la tarea de establecer un lenguaje acorde con lo que había sido el desarrollo científico e industrial de la primera mitad del siglo XX, la arquitectura parecía haber olvidado en aquellos años lo que hasta entonces habían sido sus atributos y obligaciones. Kahn prometía cumplir de nuevo con éstas y rescatar aquéllos. Para construir era preciso saber qué construir. Construir no era tan sólo saber cómo. «La forma es el 'qué'. Diseño es el 'cómo'.» Y el qué, naturalmente, es previo al cómo. Pero intuir el qué no supone saber cómo. Es preciso explorar cómo hace su aparición la forma. El orden está en el origen mismo de la forma, que aflora y se convierte en lo edificado, en la arquitectura, al construir. Misión del arquitecto es definir tal orden, dando así vida a los espacios que reflejan su naturaleza, «lo que quieren ser».

La vigencia del platonismo iba a ponerse de manifiesto una vez más. Si hoy sus palabras tienen todavía la fuerza inexorable de la poesía, a nadie puede extrañar el impacto que tuvieron cuando la arquitectura estaba tan ajena a todo aquello que no fuera la representación de la función y comenzaron a divulgarse a través de los primeros números de la revista *Perspecta*, que la Escuela de Arquitectura de Yale publicaba, y en la que, por aquellos años, Kahn enseñaba. Eran sus palabras la promesa de una arquitectura diversa de la que entonces se hacía y pronto conquistaron tanto a los estudiantes de las escuelas como a los profesionales que se movían en el ámbito de lo cotidiano.

Pero las sugerentes propuestas de Kahn no iban a quedar reducidas a un simple proyecto académico. En veinte frenéticos años de actividad profesional —desde principios de los cincuenta al 17 de marzo de 1974, en que murió en uno de aquellos espacios públicos que tanto le atraían, la estación de Pensilvania en Nueva York—, Louis Kahn tuvo la oportunidad de demostrar con su obra el alcance de sus propuestas. Casas, factorías, iglesias, laboratorios, museos, conventos, universidades, *memorials*, asambleas, escuelas, teatros, ferias, auditorios, etcétera. Si nos adentramos en la ciudad de Kahn —dispersa en todo el mundo como si de una nueva visión de la *civitas Dei* se tratase— no será difícil reconocer, tal y como Kahn nos anunciara en aquellos iniciáticos textos, que en ella el orden prevalece y que al orden es, en último término, al que hay que hacer responsable de la forma. Pero ¿quién lo impone? La respuesta es clara, el orden viene dictado por la geometría.

El mundo de la arquitectura kahniana está poblado por polígonos y poliedros que definen recintos y espacios en los que aquélla reposa. El orden es el reflejo de una fuerza intrínseca que los relaciona. A veces este orden permite ocupar el plano regularmente como en el proyecto para la comunidad judía de Trenton, Nueva Jersey, o en la factoría para Olivetti-Underwood de Harrison, Pensilvania, o en el Instituto Salk de La Jolla, California, o en el Museo Kimbell de Fort Worth, Texas; otras, el orden se manifiesta en maclas y cadenas continuas que le permiten asumir cambios profundos como en el proyecto para la City Tower de Filadelfia, o en los Laboratorios Richards de la Universidad de Pensilvania, o en la

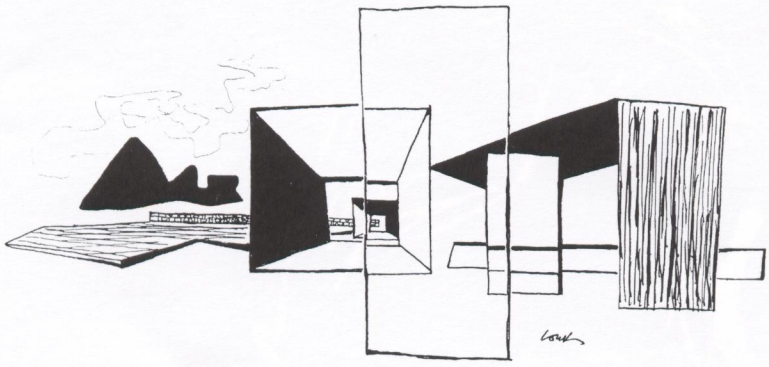
Following a fruitful Sabbatical year at the American Academy in Rome, driven by the same spirit which had inspired David, that outstanding member of his stock, Louis Kahn, an obscure professor of architecture, decided in the early fifties to hurl himself into the arena and wrestle with a triumphant, omnipresent Goliath: the architecture in use at that time. It was a quest for an alternative that would not ignore the values of the architecture he so enjoyed in the Eternal City.

His weapon was the Word. Without it there was no sense in building. It was necessary to go back to giving names to what was built. A house. A school. A museum. And, in the final analysis, a city. Clinging to the task of establishing a language befitting what had been the scientific and industrial development of the first half of the 20th century, architecture seemed to have forgotten what until then had been its very attributes and obligations. Kahn resolved to address the latter and recuperate the former. In order to build, one had to know what to build. Building was not just a matter of knowing how. "Form is 'what'. Design is 'how'." And naturally, 'what' precedes 'how'. Yet the intuition of 'what' does not necessarily lead to understanding 'how'. One must explore how form materializes. Order rests in the very origin of form, which comes to the surface and materializes, ultimately becoming the built object, or architecture. The mission of the architect is to define such order, thereby giving life to the spaces that reflect its nature, eventually making them "what they want to be."

The continued validity of Platonism was to reveal itself once again. If to this day his words possess the inexorable force of poetry, no one should be surprised at the impact they had when they began to be disseminated through the early issues of Perspecta, *the magazine published by the Yale School of Architecture, where Kahn was then teaching, at a time when architecture was so totally divorced from anything not strictly involving the representation of function. His words held the promise of an architecture different from that which was then being done, and they soon conquered students in schools as well as practicing professionals.*

But Kahn's suggestive ideas were not to stay within the confines of a mere academic project. In twenty frenetic years of professional practice — from the early fifties to March 17, 1974, when he died in New York's Penn Station, one of the public spaces that had fascinated him so much – Louis Kahn was able to show the full extent of his proposals through his built work. Houses, factories, churches, laboratories, museums, convents, university halls, memorials, national assemblies, schools, theaters, fairgrounds, auditoriums, etc. If we delve into the city of Kahn — dispersed throughout the world, as in some new version of civitas Dei *— it is not difficult to ascertain, exactly as Kahn announced in those initial texts, that in the city order prevails, and that in the final analysis order is what determines form. But who imposes order? The answer is clear: order is dictated by geometry.*

The world of Kahnian architecture is full of polygons and polyhedrons that define the enclosures and spaces it rests on. Order is the reflection of an intrinsic force that interrelates them. Sometimes this order allows for a regularly-shaped plan, as in the project for the Jewish community of Trenton, New Jersey, the Olivetti/Underwood factory of Harrison, Pennsylvania, the Salk Institute of La



residencia del Bryn Mawr College, o en los edificios públicos de Bangladesh. Tan sólo en algún caso excepcional, como en el convento de las Dominicas de Media, o la casa Norman Fisher de Filadelfia, el orden no es mero reflejo de la regularidad y continuidad mencionadas, anticipando así lo que serán las aleatorias agrupaciones de los años ochenta.

Aunque esta vigencia de la geometría y la explícita aceptación de la condición monumental hacen que la arquitectura de Kahn pueda verse como muy próxima a la tradición clásica, hay que hacer constar que ni el gusto por el trazado como matriz de la composición ni el respeto a tipos existentes, rasgos característicos de aquella arquitectura, aparecen con frecuencia en su obra. La geometría es la única pauta para la construcción. Y el talento de Kahn radica en su capacidad de hacernos olvidar la presencia de aquélla. Que la tiranía de la geometría no se manifieste en su obra es su mayor logro como arquitecto. A mi entender, son la cuidadosa manipulación de la luz y su extraordinaria sensibilidad para el manejo de los materiales los responsables de que así sea.

La luz es clave para entender la arquitectura de Louis Kahn. La luz revela la arquitectura. Es más, cabría decir que con la luz construye, al menos visualmente, la estructura que la pone de manifiesto. La serie de poliedros imbricados y vacíos de que se sirve Kahn para construir su arquitectura alcanzan su condición de seres vivos cuando se iluminan. Las armaduras/corazas con que construye sus edificios son también pantallas reflectantes de luz, produciendo ésta una inspirada experiencia que da razón de la artificiosa extrañeza que a veces sentimos cuando nos encontramos en el interior de un espacio kahniano. Kahn es bien consciente de ello, y no es raro encontrar en sus textos expresiones como éstas: «el volumen sólido mencionado es fuente de luz» o «la estructura proporciona la luz al espacio interior». La luz es algo inherente al ser del edificio, una manifestación de la realidad del mismo diversa pero no distinta. Estructura y luz son representaciones de una misma realidad, la arquitectura, y de ahí que Kahn en sus construcciones ignore la fuente de la que la luz procede y no nos haga entrar en contacto con ella nunca.

Pero a renglón seguido, si bien sea con brevedad extrema, hay que recordar la delicadeza con que en su obra se acoplan los distintos materiales. Kahn nos enseña a apreciar la naturaleza, la realidad tangible de un material al aproximarlo a otro. Conoce bien la neutralidad del hormigón bruñido y de ahí que lo haga ser compañero del travertino o del roble para que disfrutemos de sus texturas. El acero en sus manos se transforma. Y la piedra. Y el vidrio. Y el ladrillo. Los materiales hacen posible que Kahn difumine la presencia de la geometría en su obra, haciendo gala de una sensualidad que rara vez se reconoce. Este placer que Kahn siente al encontrarse con la naturaleza misma de los materiales con los que trabaja nos pone en directo contacto con ellos, experiencia que se convierte en auténtico descubrimiento y que, sin duda, es uno de los más grandes atractivos de su obra.

De lo que fue su proyecto, de lo que significaba, y del impacto que tuvieron sus hermosísimas palabras, queda hoy tan sólo un remoto eco: son historia, necesaria, por otra parte, para entender mucho de lo que ha ocurrido en el pasado próximo. Pero los años no han conseguido apagar el interés que despierta su obra, una obra que curiosamente reivindica, como hace siempre la mejor arquitectura, la experiencia directa: es entonces cuando la dimensión del arquitecto que Kahn fue se nos hace presente, cuando su grandeza se manifiesta sin necesidad ya de justificación alguna.

Rafael Moneo

Jolla, California, or the Kimbell Museum of Fort Worth, Texas. At other times, order is manifested through interlockings and continuous chains which allow for profound formal changes, as in the project for the City Tower of Philadelphia, the Richards Laboratories at the University of Pennsylvania, the residence hall at Bryn Mawr College, or the public buildings in Bangladesh. Only in rare cases like the Dominican convent of Media or the Norman Fisher house in Philadelphia is order not a mere reflection of regularity and continuity, thereby anticipating the aleatory groupings of the eighties.

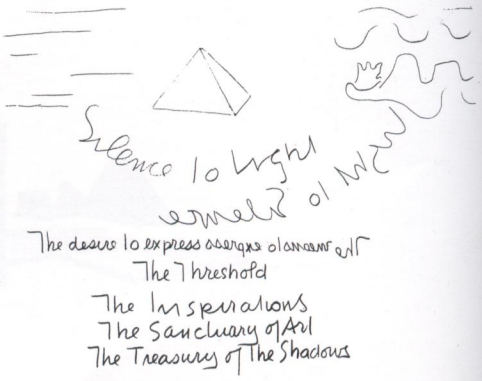
Although the continued validity of geometry and his buildings' explicit acceptance of their monumental condition can cause Kahn's architecture to be seen as being close to classical tradition, neither classical architecture's preference for layout as matrix of composition nor its respect for existing typologies appear frequently in his work. Kahn's talent stems precisely from his capacity of make us forget its presence. His greatest success as an architect lies in the fact that the tyranny of geometry is not outrightly evident in his work. In my opinion, this is due to the careful manipulation of light and his extraordinary sensitivity in the use of materials.

Light is vital to an understanding of Louis Kahn's architecture. Light reveals architecture. It could even be said that he built structures with light, at least in a visual sense. The series of voids and overlapping polyhedrons that Kahn used to build his architecture become animated beings when lit. The framework-shells he constructed his buildings with become light-reflecting screens, and the inspired effect produces that strange feeling we sometimes have when we find ourselves within a Kahnian space. Kahn was well aware of this and it is not hard to find in his writings statements such as "the solid volume is a source of light" or "the structure provides light to the interior space." Light is something inherent to the building, a manifestation of its reality, diverse but not different. Structure and light are representations of the same reality, architecture, with the result that Kahn's constructions ignore the real source of light, never letting us come into contact with it.

But we must – albeit briefly – acknowledge the delicacy with which different materials fit together in his work. Kahn taught us how to appreciate the nature, the tangible reality of a material when placed beside another. Well aware of the neutrality of polished concrete, he juxtaposed it with travertine or oak and thus highlighted their textures. In the hands of Kahn, steel was transformed. And stone. And glass. And brick. These materials made it possible for Kahn to soften the presence of geometry in his work and express a sensuality that is rarely acknowledged him. Kahn's pleasure on hitting on the very nature of his materials is what brings us in direct contact with them, an experience that turns into a true discovery and which, without a doubt, is one of the great attractions of his work.

What remains today of his lifework, of what it meant, of the impact of his beautiful words, is but a distant echo – history, but nonetheless necessary to an understanding of the more recent past. Yet the years have not diminished the interest stirred by his work, a work which, like every fine architecture, vindicates direct experience: and this is when the true dimension of Kahn the architect comes forward, when his greatness is revealed without further need for justification.

Del silencio a la luz



La arquitectura se hace en dos habitaciones. Una de estas habitaciones no tiene existencia propiamente y, sin embargo, el trabajo mayor se realiza en ella. En la otra habitación se hacen proyectos bajo pertinentes consideraciones físicas. Una obra de arquitectura es una fusión; es una superposición de configuraciones elaboradas en cada una de ellas. Las obras muestran ese doble origen, y por su imagen, por su parecido, podemos deducir aquéllas. Y así, una habitación materialmente construida, bajo el prisma analítico, se abre, se desdobla en unas figuras que podemos relacionar metafórica y literalmente con aquellas dos habitaciones primordiales.

Kahn examinó este vaivén creativo y denominó a sus puntos extremos 'silencio' y 'luz'. Todas las producciones humanas se situarían en umbrales particulares de este recorrido del ir y venir de lo uno a lo otro, del silencio a la luz. En cualquier caso y en cualquier producción, ambos estados aparecen fundidos. El silencio y la luz de Kahn son condición básica o radical, como el papel en blanco antes de la escritura representa y es deseo y medio de expresión. El arte se sitúa en un lugar próximo al silencio. El artista atiende a un impulso expresivo individual y a la vez responde a las exigencias naturales, a las leyes físicas elementales que permiten la incorporación de su obra en el mundo.

En su conjunto, el medio artístico es un variable espíritu colectivo y un variable repertorio de articulaciones físicas, de materiales, de colores, de sonidos. El pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y el pabellón de Barcelona de Mies son habitaciones desdoblables y se refractan en habitaciones extremadas, bien estructuradas y bien definidas. Son objetos contundentes, exponentes de los medios expresivos y de producción, por un lado, y también de la urgencia expresiva, de un estado artístico colectivo y de un emergente universo imaginario.

A causa de esa constitución dual, las obras particulares se prolongan en un continuo que se adentra en un impulso colectivo y en un orden natural. Todo diseño emerge y se enraiza en una habitación imaginaria de condición abierta, cambiante en el tiempo; a la vez, necesita de la aprobación de las leyes de la naturaleza y se extiende en el medio natural. Sobre ese fondo doble se extraen todas las figuras particulares. Al introducir la mano en el flujo del agua, éste se evidencia en los remolinos que se forman. En ese momento hay una doble manifestación: nuestro deseo de experimentar y de expresar la naturaleza del agua y de su previo fluir inadvertido. El dragón chino es la imagen mítica del poder; es una paradójica figura de lo ilimitado; es una figura de la misma sustancia que el fondo; es un pliegue del aire o del agua. Su ser se incorpora a las cosas visibles y abarcables, pero su naturaleza es inconmensurable.

Silencio y luz, forma y diseño, orden, lo mensurable y lo inconmensurable son nociones laboriosamente trabajadas por Kahn en el deseo de enmarcar el proceso creativo. Al observar su obra deducimos el lugar que ocupan estas nociones en un tejido muy extenso que se adentra en lo visible y en lo invisible. El orden natural, el orden geométrico y el número, las obligaciones normativas estratégicas o genéricas evidencian su pertenencia a un fondo continuo, rico en dimensiones. La Forma y las formas se reúnen en la línea conectiva de los invariantes topológicos, de los prototipos. La Forma es un ideograma y las formas remiten a una escritura en jeroglíficos.

También el tiempo y las pautas de su colonización en el espacio se ven como base del ornamento. Kahn entendía el ornamento como una expresión de método: tiempo pautado, unido al momento en que el lápiz se bosqueja al trazar una línea asociada a las pautas del vertido del hormigón en el edificio en proyecto.

Se abre camino a lo largo de la vida de Kahn un penetrante e introspectivo proceso intelectual, articulando y fijando estados radicales en los más distantes extremos del surgir creativo. Kahn trabajó arduamente en una habitación en la que la arquitectura no existía todavía.

Juan Navarro Baldeweg

Architecture is made in two rooms. One does not exist in reality, yet a major part of the work occurs within it. In the other room, projects are carried out according to pertinent physical considerations. A work of architecture is a fusion or superposition of figures elaborated in both chambers. Through their image or likeness, this double origin of the works can be deduced. Therefore, when viewed analytically, a materially constructed room opens up and unfolds so that it can be related metaphorically and literally to the two primordial rooms.

Kahn examined this creative swaying and called its extremes 'silence' and 'light'. All human production would be situated at certain thresholds of this chain of comings and goings from one to the other, from silence to light. In any case and in all works, the two states appear to be fused together. The silence and light of Kahn are basic, radical conditions. They are like a blank paper before it is written on, which is both desire and a means of expression. Art is situated in a place close to silence. The artist addresses an individual impulse for expression while responding to natural demands, to the elemental physical laws that allow a work to be incorporated into the world.

All in all, the artistic medium is a variable collective spirit and a variable repertoire of physical articulations of materials, colors, and sounds. Le Corbusier's L'Esprit Nouveau pavilion and Mies's Barcelona pavilion are unfoldable rooms which refract into extreme chambers, well structured and well defined. They are forceful objects, exponents of the means of expression and production on one hand, and also of the urgency of expression, of a collective artistic state and an emerging imaginary universe.

Because of this dual constitution, specific works are prolonged in a continuum that penetrates into a collective impulse and a natural order. Every design emerges and takes root in an imaginary room, which is open and ever changing; at the same time it seeks the approval of the laws of nature and extends into the natural medium. It is against this double background that all the particular figures take shape. Upon immersing a hand in flowing water, whirlpools are felt and the movement of the water becomes evident. At that moment there is a double revelation: our desire to experience and express the nature of water and of its previously unnoticed flow. The Chinese dragon is a mythical image of power, a paradoxical figure of the infinite, a figure made of the same substance as the background, a pleat of air or water. It incorporates itself into the realm of visible and graspable things, but its nature is incommensurable.

Silence and light, form and design, the measurable and the incommensurable: these are notions painstakingly worked out by Kahn in his desire to capture the creative process. Upon examining his work we deduce the place they occupy in an extensive fabric that penetrates the visible and the invisible. Natural order, geometrical order and number, strategic or generic normative obligations show that they belong to a continuous background rich in dimensions. The Forms and the shapes come together in a connecting line of topological invariants or prototypes. The Form is an ideogram and the shapes refer us to a writing in hieroglyphics.

Likewise, time and the guidelines of its utilizing over the space are seen as the basis of ornament. Kahn understood ornament as an expression of method: regulated time, linked to the moment when the pencil draws a line associated with the joint of the concrete in the building being designed.

Throughout his life he paved the path for a penetrating introspective intellectual process, articulating and setting radical conditions in the most distant points of the creative course. Kahn worked arduously in a room where architecture did not yet exist.

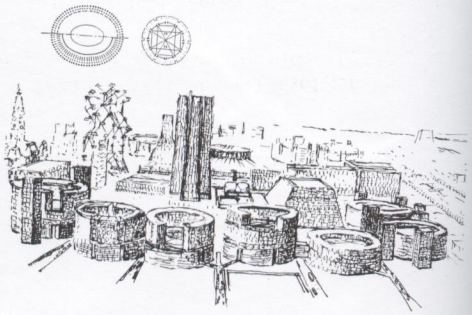
Una obra canónica

Louis Kahn (1901-1974) está considerado actualmente como uno de los más grandes arquitectos del siglo XX. Su obra supuso una importante transformación de la arquitectura moderna y, sin renunciar a la abstracción, incorporó la cualidad clásica y monumental de la tradición antigua. Veinte años después de su muerte, la suya es, sin discusión, una obra canónica.

En las páginas que siguen, el trabajo de Kahn se presenta desde diversas perspectivas. Los artículos de Vincent Scully, William Curtis y Martin Filler analizan respectivamente su aportación a la fase final de la arquitectura moderna, los aspectos simbólicos de sus formas, y las más recientes investigaciones sobre su actividad. A continuación se ilustran en detalle sus 12 obras construidas más importantes, agrupadas en cuatro momentos creativos. Como complemento de ellas, se incluyen además otras 36 obras, sucintamente ilustradas, que cubren la totalidad de su carrera profesional. Y para terminar, se ofrece asimismo una lista completa de sus edificios y proyectos.

Vincent Scully

Jehová en el Olimpo
Louis Kahn y el final del Movimiento Moderno



1

A la vista de la repercusión que ha tenido la obra de Kahn sobre la arquitectura contemporánea, resulta difícil considerarlo una figura menor, tal como en su momento dictaminó Philip Johnson. Partiendo de la Galería de Arte de Yale, su primera obra de importancia, Vincent Scully examina los momentos más significativos de una trayectoria que aúna el afán de permanencia y de espiritualidad de la gran arquitectura antigua con la concepción fáustica del artista como creador de formas a partir de la nada, característica del Movimiento Moderno.

En 1983, Philip Johnson, por entonces el arquitecto más conocido de los Estados Unidos, enunció públicamente la opinión de que Louis Kahn acabaría siendo catalogado como una figura menor de la arquitectura del siglo XX. Creo que Johnson estaba equivocado y que Kahn seguirá siendo considerado una figura de verdadera importancia, y además, de una categoría muy especial. Cierto es que no alcanzará nunca esa estatura curiosamente titánica que le ha sido reconocida a aquellos arquitectos, principalmente Wright, Mies y Le Corbusier, que, de diversas maneras, contribuyeron más a modelar esa forma de Movimiento Moderno que dominó una gran parte del siglo y que llegó a ser llamada Estilo Internacional. Fueron ellos quienes, junto con Loos, el polemista, y Gropius, el pedagogo, hicieron que el viejo mundo se desmoronara. Irrumpieron en el Olimpo, arrasaron sus frontones y columnas, proscribieron su lenguaje clásico, prohibieron la historia, se burlaron de la tradición y reconstruyeron la arquitectura según los principios iconoclastas y a menudo contradictorios del reduccionismo formal, la nivelación social y el capricho personal.

Los historiadores Giedion y Pevsner también participaron en esta incursión, al igual que, acompañado de Hitchcock, el mismo Johnson. En general, una pesada mano germánica cayó sobre la historia, la crítica y la enseñanza de la arquitectura, poniendo fin al dominio de los franceses en ese campo. En los Estados Unidos, la caída de la École de Beaux-Arts dio como resultado el que se vaciaran algunas magníficas bibliotecas de muchas escuelas de arquitectura y, en un caso de extrema relevancia, el que se quemaran literalmente los libros, según se rumorea. El Estilo Internacional acabó por hacerse más bien totalitario en su estructura conceptual.

El papel de Kahn en todo esto fue múltiple. Se convirtió al mismo tiempo en víctima y en vengador: víctima, porque el Movimiento Moderno lo separó brutalmente del Clasicismo en el que se había educado y que le era consustancial; vengador, porque su obra, como si fuera a su pesar, terminó por deslizarse hacia la restauración del Clasicismo y señaló unos mecanismos diferentes mediante los cuales el propio Estilo Internacional podía evolucionar y la arquitectura moderna en conjunto hacerse más compleja, fermentar y prosperar.

El romanticismo fáustico

Educado en las Beaux-Arts gracias a las enseñanzas de Paul Cret, Kahn emergió de la escuela de arquitectura a finales de los años veinte para entrar en un mundo que los alemanes estaban empezando a dominar, y aceptó sus principios tan entusiásticamente que tardó más de veinte años en volver a encontrarse a sí mismo. Abandonando su lenguaje clásico, abrazó el dictado del Movimiento Moderno según el cual todo debía ser reinventado desde cero y probablemente, por ilógico que fuera, repetidamente reinventado con cada nuevo proyecto. Todo, al menos, tenía que ser completamente 'original' cada vez. Ésta era la teología corriente del Movimiento Moderno, pero lo cierto es que normalmente se hacía honor a ella en la práctica, ya que cada uno de los grandes revolucionarios tenía su propio 'estilo', que supuestamente tenía que mostrar un 'desarrollo' coherente de un proyecto a otro. En esto cada arquitecto moderno era de hecho un romántico, interpretando un papel fáustico al remodelarse a sí mismo y el mundo y crear un nuevo lenguaje propio.

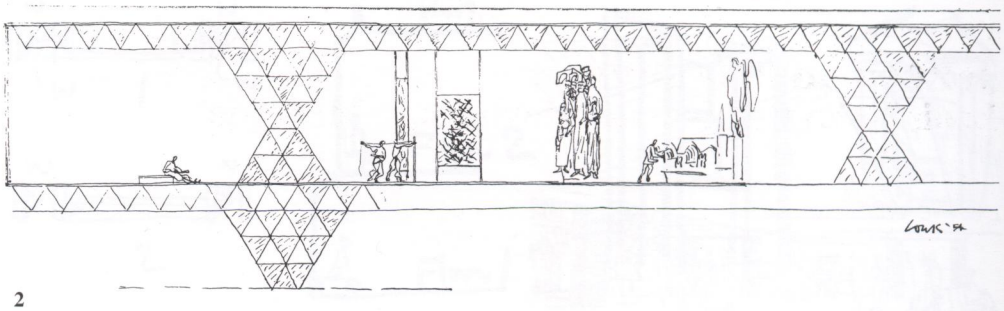
Kahn se entregó por completo a esta idea. Creía verdaderamente en los 'orígenes' o, como prefería llamarlos él, los 'comienzos'. El primitivismo, que constituía un *leitmotiv* del Movimiento Moderno, y que durante los años cuarenta había llegado a dominar la obra de Le Corbusier, cobró un nuevo tipo de vida en el diseño de Kahn, en el que cada elemento estructural acababa por ser reinventado, cada unión reacoplada, cada junta reconstruida. De aquí habría de derivar lo que de mayor fuerza hay en la arquitectura de Kahn. Su solemne tranquilidad era el resultado de su palpable orden arquitectónico y de la dignidad de sus relaciones, como si el todo se hubiera asentado en una suerte de reposo permanente, elemental y consustancial a sí mismo.

Históricamente, parece bastante claro que Kahn no podía empezar a crecer como arquitecto hasta que no hubiera encontrado sus fuentes 'primitivas', sus personales 'comienzos'. Su obra de los años treinta y cuarenta se muestra frustrada y cohibida por esa carencia. Hacia finales de los cuarenta, sin embargo, su clasicismo innato empezaba a encontrar el camino hacia la superficie de su mente. Hablaba incesantemente del orden y lo buscaba por doquier. En el sentido del Movimiento Moderno, no obstante, tenía que tratarse de un orden inventado, de un nuevo comienzo; no podían ser los 'órdenes' propiamente dichos.

Durante 1951-1952, una feliz combinación de circunstancias hizo que concurrieran todos los elementos necesarios en la Galería de Arte de Yale, el primer encargo importante de Kahn. En esta obra, la pirámides de Giza, de las cuales Kahn acababa de realizar unos magníficos pasteles *in situ,* le sugirieron uno de los

1 Perspectiva aérea del proyecto para el centro de Filadelfia, 1957.
2 y **3** Sección ideal y vista interior de la Galería de Arte de Yale (1951-1953), con el forjado de casetones tetraédricos.

Fotos: Grant Mudford (salvo indicación en contra).

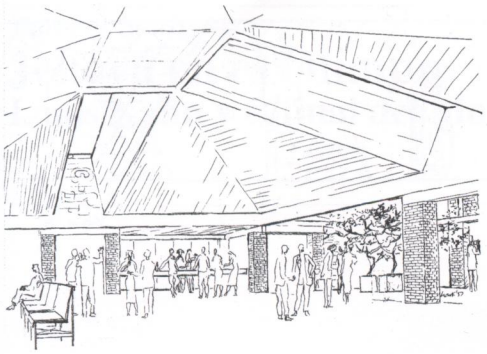


2

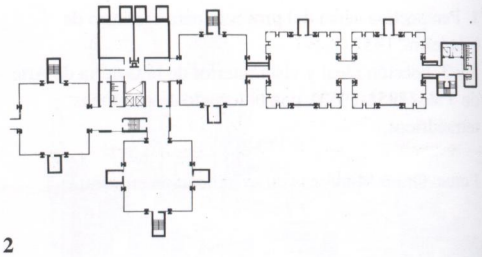
cuerpos platónicos más básicos, a modo de comienzo; las estructuras espaciales tetraédricas de Buckminster Fuller (viejo amigo de Kahn y héroe particular de Anne Tyng, la más estrecha colaboradora de Kahn por aquel entonces) constituían un ejemplo moderno, y de carácter estructural, mientras que los espacios abiertos a doble altura, que parecían adecuados al programa, ofrecían el pretexto ideal para la monumental losa tetraédrica de hormigón que Kahn logró realizar finalmente. Fue la primera de sus grandes formas, y marcó la pauta para las que habrían de venir, al combinar, como lo hacía, un comienzo primitivo con un orden de inspiración clásica y una justificación estructural. Realmente no importa en esta obra el hecho de que, como señaló el ingeniero colaborador, la estructura no sea lo que parece. El caso es que *parece* estructural, primitiva, y sigue siendo una de las obras modernas más reveladoras que contemplarse pueda.

Hacia 1955, en la pequeña Casa de Baños de Trenton, había combinado la pirámide con sus formas ideales complementarias, el círculo y el cuadrado. Kahn iba rellenando los huecos de su repertorio platónico y reencontrando su camino hacia un vocabulario clásico más completo. Al mismo tiempo, la planta en cruz, definida mediante pilares huecos, recordaba mucho la de Saint-Front de Périgueux. En esta obra, Kahn parece haberse concentrado en reaprender lo que se le había enseñado: que el orden humano es una construcción cultural y

3



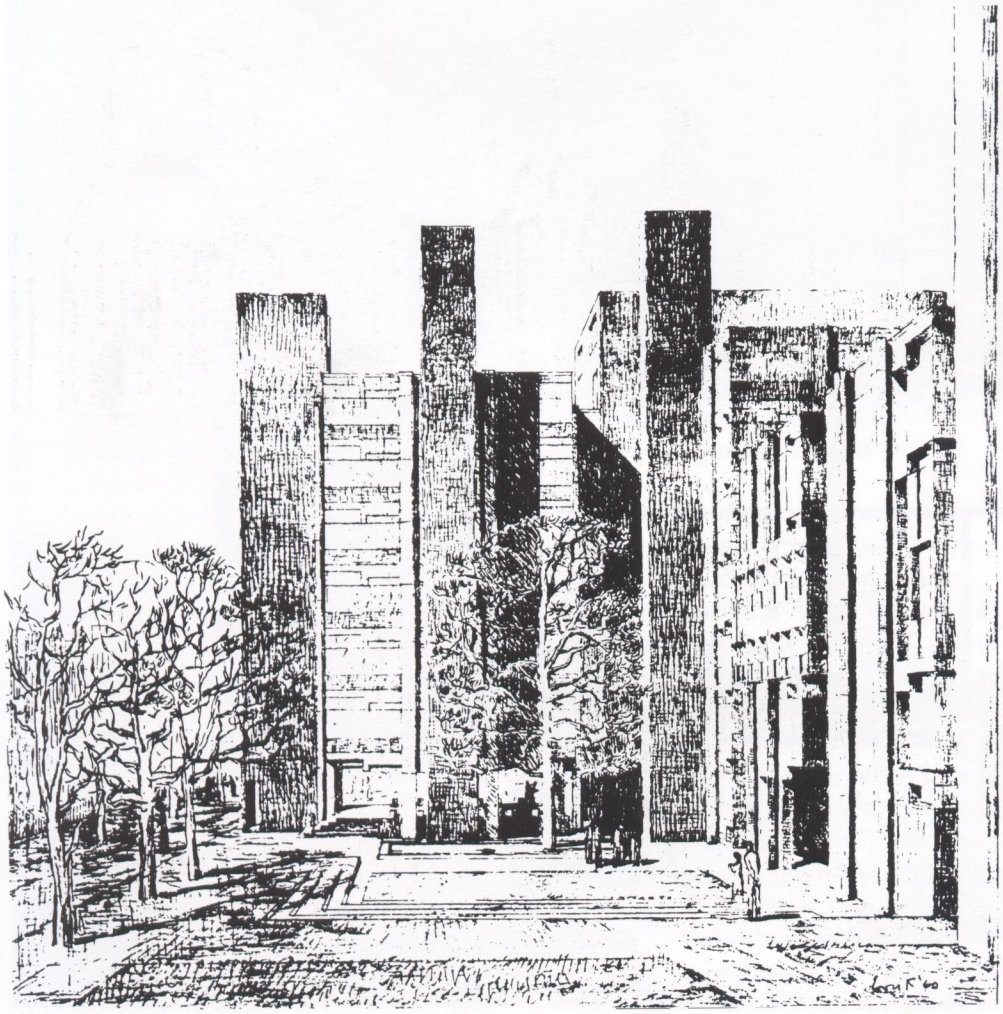
1



2

que, por tanto, sus arquetipos pueden buscarse en la historia de la humanidad. Estaba reaprendiendo sus primeras lecciones, por mucho que no reconociera aquel hecho herético ante nadie, desde luego no ante sus asociados, y probablemente tampoco ante sí mismo en aquel momento. Pero estaba siguiendo aquel sendero. Sus pirámides y sus tetraedros alcanzaron su máximo esplendor en el magnífico proyecto de rascacielos con estructura de hormigón pretensado, de 1957, realizado también con Anne Tyng, y aquella visión se transformó en las torres verticales de San Gimignano para albergar los Laboratorios Médicos Richards, de 1959. Es el acoplamiento sistemático de elementos estructurales de hormigón pretensado lo que confiere al edificio su especial dignidad. Sus torres medievales resultan además verdaderamente conmovedoras; son torres de dolor, construidas sobre los cuerpos de animales sacrificados. Pero, pese a las justificaciones funcionales de Kahn para ellas, la verdad es que no funcionan muy bien. La articulación de funciones y servicios de la cual hizo derivar Kahn sus formas no se revela como especialmente eficiente. No disponen de protección contra el sol; los ocupantes pegan papel de aluminio en los sitios donde es necesario.

Kahn era muy consciente de estos problemas y se propuso solucionarlos. En este sentido, su obra fue el momento cumbre de la filosofía del Movimiento Moderno. Trataba de 'resolver' problemas de función y de estructura desde cero, como si nunca se le hubieran presentado a nadie anteriormente. Y si en la mente de Kahn había cuestiones simbólicas más allá de los criterios de adecuación funcional, es algo que nunca hizo público; al igual que en la mayoría de las obras funcionalistas, tales cuestiones estaban incorporadas a los edificios mismos. El alcalde de Leningrado no dejaba de tener razón cuando, en 1965, observó que la Iglesia Unitaria de Rochester «no parecía una iglesia». No obstante, era el primer edificio de Kahn en el cual todas las formas estaban creadas desde cero, surgidas directamente de los análisis de función y estructura realizados por él mismo. La categoría funcional, por otra parte, adquirió una especial riqueza gracias a la recién desarrollada preocupación de Kahn por la luz natural: cómo introducirla en el edificio; cómo dirigirla, por ejemplo, hasta los libros situados en los regazos de los lectores cómodamente arrellanados en los asientos de las ventanas; cómo eliminar los brillos cegadores o cómo dejarlos resplandecer libremente, como sucede en el maravilloso vestíbulo. La luz, en esto, se valora como un factor determinante de la configuración arquitectónica; sugiere formas, o tal vez sería más apropiado decir que ayuda a sugerir modos de particularizar aquellas formas que la mente ya ha elegido para el programa.

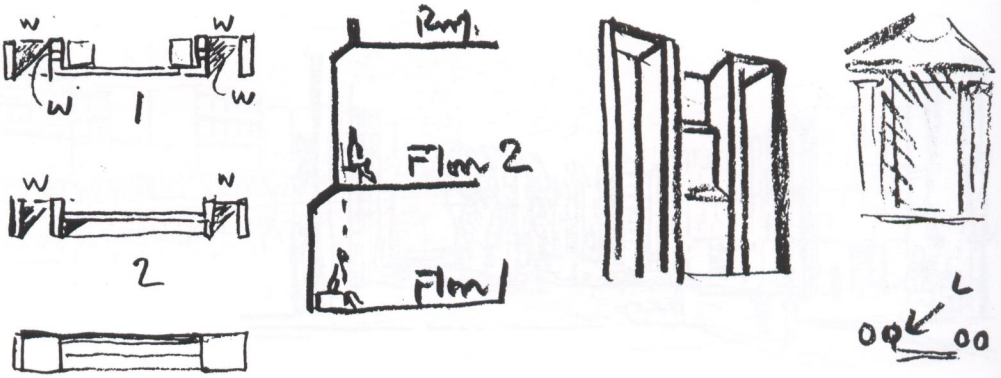


3

Forma y diseño

Kahn consideraba este proceso de desarrollo como un proceso de 'forma' y 'diseño', y su descripción del mismo sigue siendo uno de los análisis más convincentes que ha realizado ningún arquitecto contemporáneo, quizá desde el joven Frank Lloyd Wright, de cómo las nuevas formas cobran vida. Es una amalgama curiosa, pero muy útil, de idealismo platónico y realismo pragmático. Enfrentada a un programa arquitectónico, la mente, según Kahn, selecciona de entre las formas que ya tiene almacenadas la que parece responder mejor a

1 Centro para la Comunidad Judía de Trenton, perspectiva interior de la sala social, 1957 (Kahn Collection).
2 y **3** Planta tipo y perspectiva exterior de los Laboratorios Médicos Richards, 1957-1965.
4 y **5** Croquis y perspectivas iniciales del proyecto para la Primera Iglesia Unitaria, 1959-1969.



4

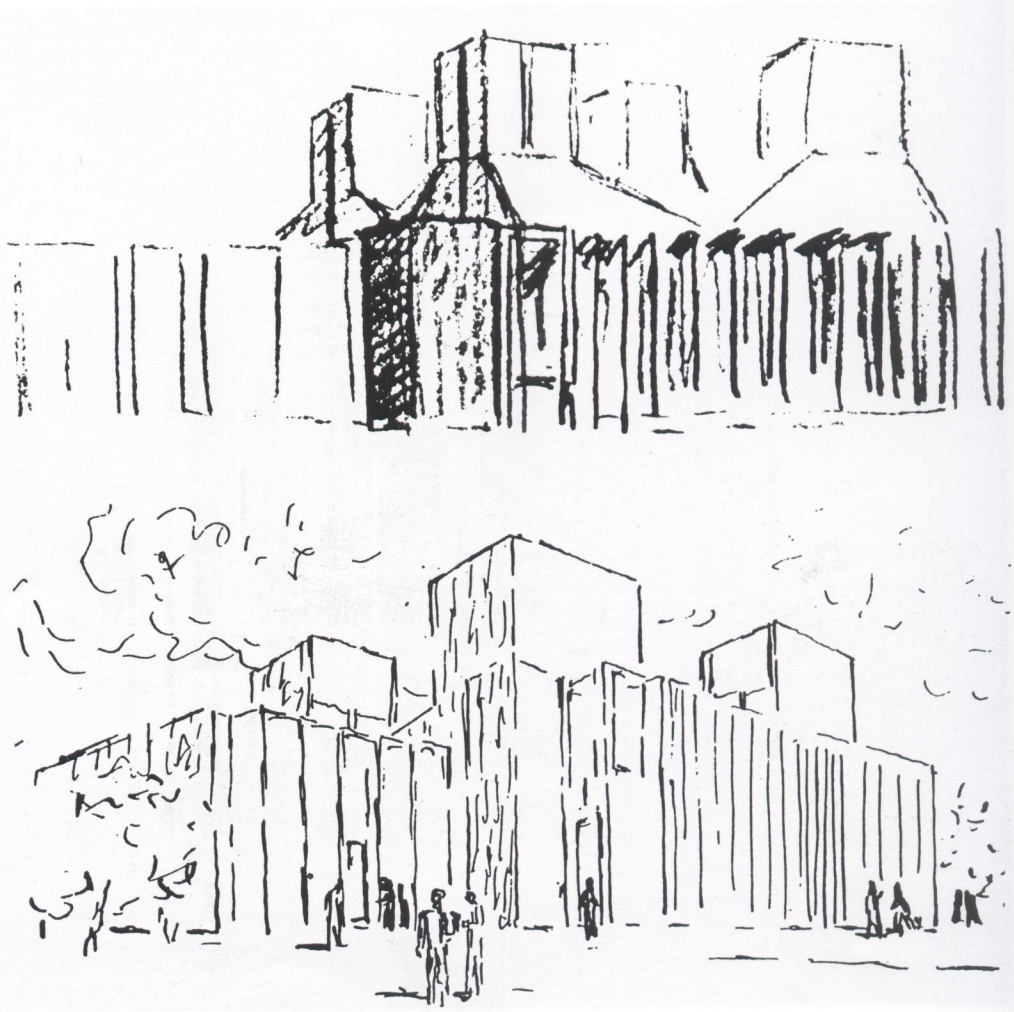
la situación. Luego, a través del diseño, el arquitecto bombardea esa forma con los detalles del programa hasta lograr que se deforme en respuesta a ellos. Si, no obstante, la forma original era la correcta, el conjunto, por mucho que lo modifique el diseño, se mantendrá coherente hasta el final. Si la forma era errónea, se distorsionará demasiado para mantener la coherencia, habrá que elegir una nueva forma, y será preciso reiniciar todo el proceso.

La forma elegida por Kahn en Rochester, en respuesta a su criterio de que las aulas, la biblioteca, la cocina y demás debían estar agrupadas en torno a una sala de conferencias central, resultó hallarse muy cerca de aquel arquetipo de la tradición idealista —el círculo dentro del cuadrado— descrito por Vitruvio y tantas veces dibujado durante la Edad Media y el Renacimiento. Estas formas esenciales fueron elocuentemente deformadas en Rochester, pero acabaron por mantenerse, de lo cual resultó la hermosa planta definitiva. Kahn señala que la congregación había preferido en un principio un tipo de esquema binuclear en el que las clases y la sala de conferencias se alojaban en bloques independientes conectados por un corredor, como en el Unity Temple de Wright. En este caso, sin embargo, la forma se descompuso porque todos los espacios pequeños 'querían' acercarse más a la sala de conferencias.

La enunciación de este método por parte de Kahn tuvo una especial importancia a principios de los sesenta, porque reconocía la historia humana como la instigadora del proceso estético, lo cual, por definición, tiene que ser cierto, desde el momento en que toda obra humana tiene una base cultural. Así, los filósofos clásicos consideraban a Mnemósine, la Memoria, como la madre de las Musas. Y la formulación de Kahn era absolutamente clásica. Rechazaba específicamente los diagramas empíricos de flujos de la Bauhaus, que trataban de afrontar cualquier problema haciendo *tabula rasa,* y reconocía el hecho de que la mente humana está poblada de formas, producto de su patrimonio cultural, y piensa en función de dichas formas, de modo que sólo las modifica parcialmente en respuesta a los cambios de la realidad externa. Kahn demostraba ser consciente del profundo ritmo cultural que esto implicaba al observar que se trataba de un movimiento global de lo inmaterial a lo material y viceversa.

Roma por encima de todo

En cualquier caso, la experiencia de diseñar la iglesia de Rochester parece haber permitido a Kahn alcanzar la madurez y la seguridad en sí mismo, ofreciéndole una ratificación de su método de diseño. Esto conllevó el derrumbamiento de la barrera mental que el Estilo Internacional había erigido entre el presente y el pasado; en este caso, literalmente, entre Kahn y su pasado. El reconocimiento por parte de Kahn de las formas contenidas en la mente es un corolario de esta liberación. De pronto, el pasado que tanto había amado y del que se había empapado en la Universidad de Pensilvania retornó tumultuosamente a él: Roma por encima de todo. Los sitios que había visitado en 1950-1951 y posteriormente con el gran estudioso de lo clásico Frank E. Brown, de la Academia Americana de Roma, o bajo su influencia, le ofrecieron en aquel momento sus formas. La Casa de Augusto en el Palatino y la obra de Rabirio, el Mercado de Trajano, la


5

1

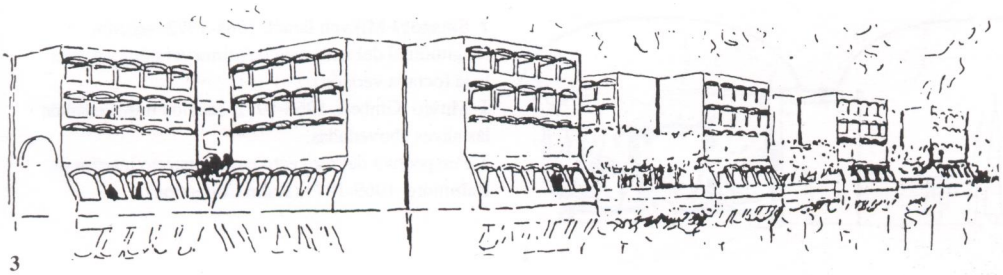
1 y **2** Instituto Salk, 1959-1965: croquis preliminar y vista del patio abierto hacia el Pacífico.
3 Instituto Indio de Administración, 1962-1974: perspectiva de las residencias que dan al lago.
4 Capitolio de Dhaka, 1962-1983: vista exterior del edificio de la Asamblea Nacional (foto de Kazi Khaleed Ashraf).

Villa Adriana, Ostia, fueron obras que le sugirieron las formas de las cuales habrían de extraer su grandeza el Instituto Salk, el Instituto Indio de Administración y el Capitolio de Dhaka. Cada uno de aquellos grupos de edificios era, de un modo u otro, una ruina romana, una ruina que triunfaba específicamente sobre el Estilo Internacional a través de la subordinación del vidrio o de su total eliminación.

Cierto es que Kahn sometió dichas ruinas a deformaciones asombrosamente piranesianas con el fin de acomodarlas a los requisitos contemporáneos, pero sus formas, más que sugerir un uso funcional, parecen encarnar una suerte de inmutable monumentalidad. Las de India y Pakistán adoptan especialmente el carácter de cascarones vacíos, perforados por vastos juegos de círculos y triángulos de una escala extrañamente remota, casi cósmica, que no corresponde completamente a la de la humanidad. En parte por esa razón, desde Salk hasta Dhaka, los edificios resultan cada vez más intemporales —literalmente, mucho más difíciles de datar— y, finalmente, por completo inmutables. Eran mucho más ideales, platónicamente hablando, y abstractos que nada de lo que hubiera producido el Estilo Internacional. Semejan pura música inmaterial, pero sus solemnes masas de ladrillo y hormigón son al mismo tiempo agresivamente materiales.

Verdaderamente, el especial sentido del gozo de Kahn, su orden del ladrillo, proviene de esa combinación romana de ladrillo y hormigón, a través de la maravillosa 'malinterpretación' del arco de descarga romano sobre dintel de madera tal como lo había visto utilizado en los almacenes de ladrillo y argamasa de Ostia. De Ostia proviene también el Templo de Júpiter Óptimo Máximo Capitolino, erguido por encima del Foro —con las escalinatas del podio de mármol blanco, y los muros erosionados formando masas verticales sin techo marcadas por arcos de descarga— que habría de aparecer deformado y reformado en el propio edificio del Capitolio de Dhaka. El peque-

2



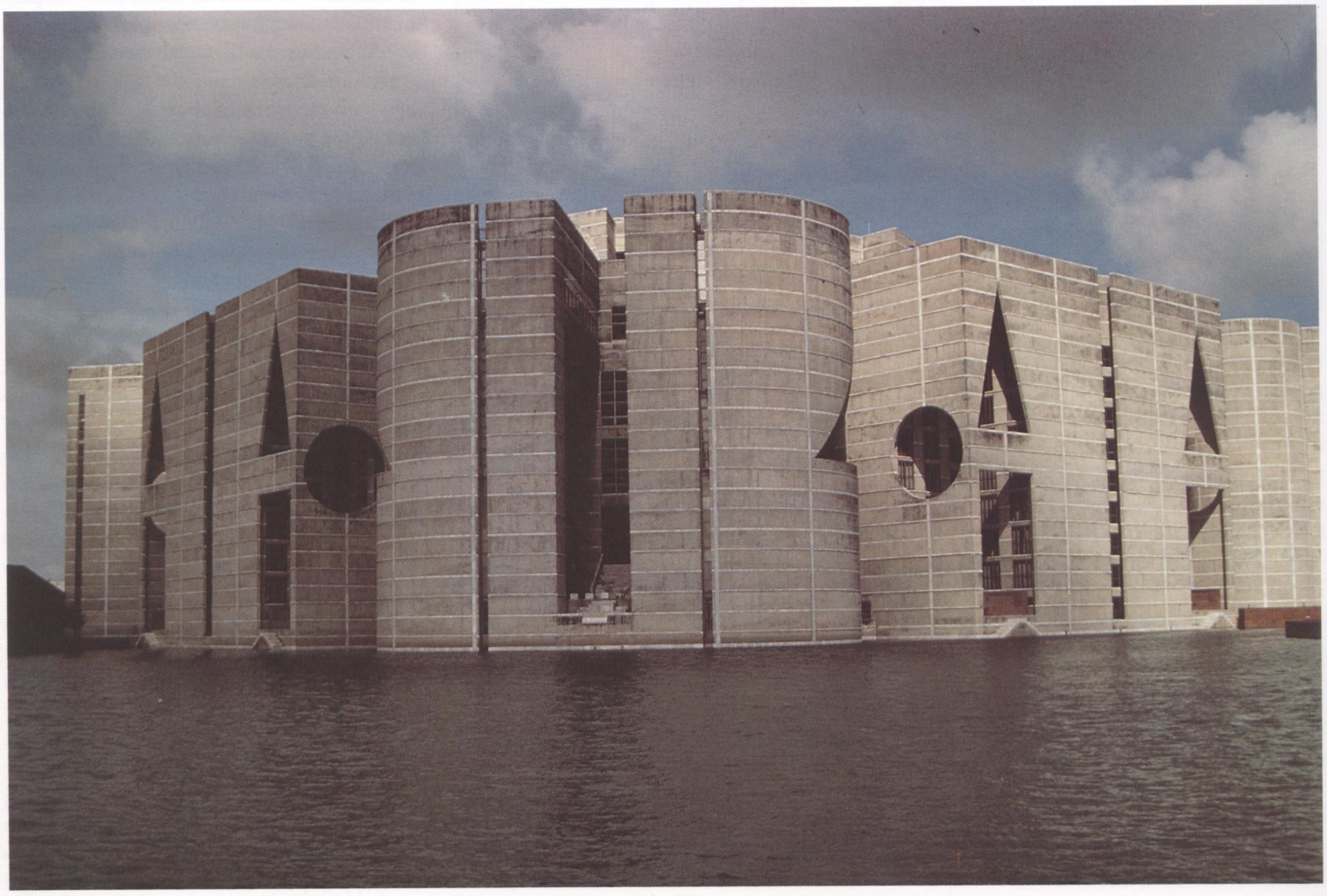
3

ño Termopolio de Ostia, agigantado por la visión de Piranesi en aquellos grabados de la ruinas romanas que Kahn había coleccionado desde niño, se convirtió en los misteriosos criptopórticos que se desarrollan debajo tanto de Dhaka como de Ahmedabad, mientras que la Basílica del Mercado de Trajano, adyacente a su Foro en Roma, habría de reflejarse en la gran sala de Ahmedabad.

La grandeza romana

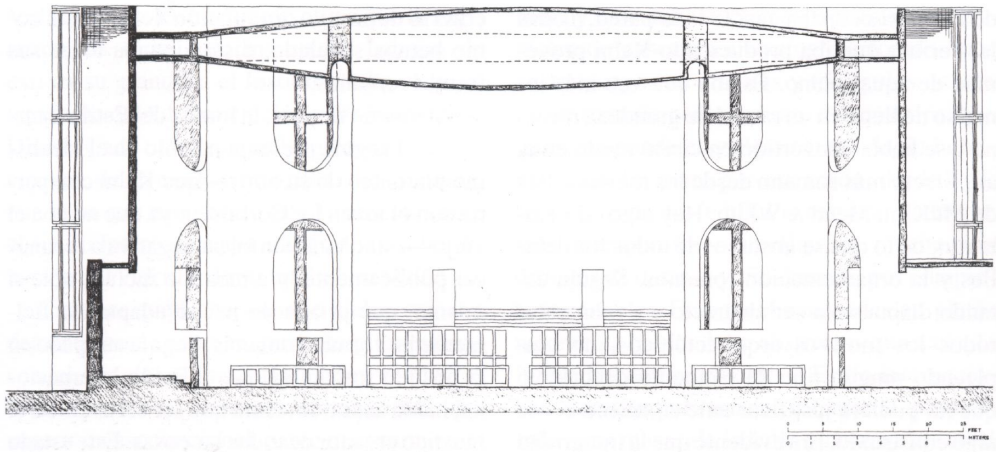
Detrás de la mesa de despacho de Kahn en su estudio de Filadelfia, un espacio completamente abarrotado y despojado de toda frivolidad, el fantástico plano del Campo de Marte de Piranesi ocupaba casi toda la pared. Todas las formas que iba produciendo Kahn provenían de aquel plano. Estaba una vez más inmerso de lleno en un raudal de grandeza romana y se había convertido en cierto modo en el arquitecto más romano desde los mejores días de McKim, Mead & White. Hay algo, sin embargo, de lo que se abstuvo: de todos los detalles y la ornamentación romanos. Seguía estando dispuesto a ser abstracto y a reinventar todos los motivos arquitectónicos, no empleando ningún tipo de elemento decorativo que no pudiera justificar ante sí mismo como algo construido. Era evidente que la integridad de la construcción se había convertido en su criterio definitivo, en función del cual, tal como hemos señalado, distorsionaba todas sus formas romanas.

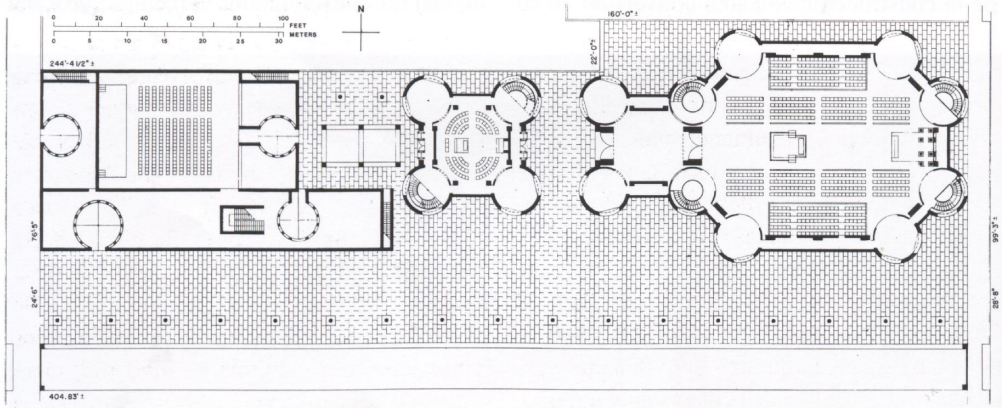
Al mismo tiempo, la huella del Estilo Internacional seguía presente no sólo en el idealismo platónico de su obra —que Kahn compartía con el joven Le Corbusier, ya que no con el viejo—, sino también en su negativa a reconocer públicamente, y a menudo incluso ante sí mismo, que estaba de hecho adaptando fielmente las formas romanas. Seguía atrapado en la postura romántica que el Estilo Internacional había asumido; tenía que ser el Inventor, el fáustico creador de todas las cosas. Este estado mental fue consolidándose a medida que Kahn



4

1 Sinagoga Mikveh Israel, 1961-1972: sección longitudinal del santuario (séptima versión) y planta baja (octava versión).
2 Museo Kimbell, 1966-1972: sección transversal de las naves abovedadas.
3 Perspectiva del proyecto para el puerto interior de Baltimore, 1969-1973 (Kahn Collection).





1

se convertía en objeto de creciente adulación por parte de los alumnos en sus últimos años e iba asentándose en su papel de *guru*. Al igual que los sucesores de Augusto, se vio especialmente influido por la adoración del Oriente, representada en una medida abrumadora por sus alumnos asiáticos.

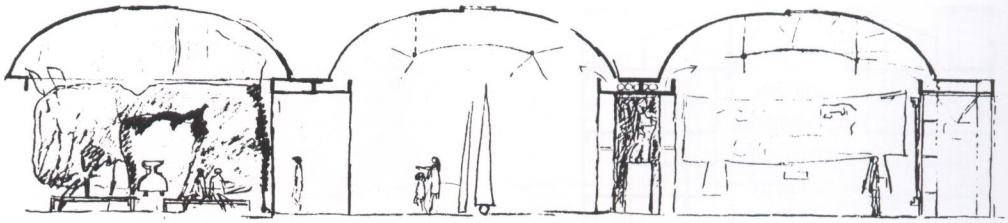
También influían otros factores de tensión. Denise Scott Brown ha sugerido que Kahn comenzó a abrirse a las sugerencias formales directas de la historia únicamente cuando Robert Venturi, que se había educado en las Beaux-Arts en Princeton, entró a trabajar en su estudio a mediados de los años cincuenta. Ciertamente, la relación entre Kahn y Venturi, su alumno más importante, como la existente entre Sullivan y Wright, no fue nunca sencilla ni fácil. Por otra parte, la dirección que Venturi tomó pronto en su obra, hacia el símbolo y la asociación de ideas, era territorio ignoto para Kahn. Nunca lo mencionó, pero posteriormente, en varias ocasiones, hizo escarnio de manera específica de la evidencia de tales elementos en la obra de Venturi.

La ceguera ante tales recursos arquitectónicos fue una de la limitaciones que Kahn compartió con todos los arquitectos y casi todos los críticos de su generación. Él mismo estaba interesado únicamente en la experiencia física de las formas reales: en la 'empatía', aunque no la llamara así. De esa concepción, así como de su especial sentido de la presencia estática y de la permanencia, proviene la similitud entre su obra y la filosofía de Heidegger, a quien al parecer nunca leyó, pero con el que, según ha mostrado Norberg-Schulz, habría estado en completa sintonía, al menos hasta cierto punto. Dicho punto venía marcado por la vena especial de misticismo presente de alguna forma en él y que J. Kieffer ha logrado identificar convincentemente con las tradiciones místicas judías. El más revelador ejemplo de esto es la evidente adaptación por parte de Kahn del Árbol de Sefiroth para la planta de su sinagoga Mikveh Israel. Tales relaciones con las formas y las ideas de la Cábala, en la que el concepto de 'silencio' juega un papel primordial, no fueron nunca mencionadas por Kahn, que yo sepa, ni siquiera a sus más viejos amigos. Sin embargo, Kahn era una persona que tendía a mantener sus relaciones compartimentadas en cualquier circunstancia, como gran conspirador que todo artista es, y a borrar sus huellas al moverse de uno a otro compartimento. Por tanto, cabe la posibilidad de que hablara de este asunto con alguien desconocido por el momento.

Secretismo y ocultación

No podemos dejar de preguntarnos si la obra de Kahn no habría sido más potente y más completa de no haberse hallado sometido a las tensiones del secretismo y la ocultación, o de no haber caído en absoluto bajo el hechizo del Estilo Internacional y haber seguido evolucionando con el clasicismo moderno en que había sido educado por Cret. En mi opinión, la respuesta a esta cuestión, por interesante que parezca la alternativa que sugiere, no puede ser sino negativa. Kahn probablemente necesitaba tales tensiones. Formaba parte de su carácter el querer inventar la rueda, y estaba obligado por la moderna mitología de la búsqueda a perder y encontrar el camino. Las maravillosas tensiones que dan forma a su obra difícilmente podrían haber existido ni habrían acabado por resolverse en un silencio tan solemne y fecundo.

Cada detalle de los edificios tardíos de Kahn nos convence de que ha sido pensado desde el primer momento y desarrollado a través de todo el proceso para finalmente encajarlo en el conjunto con una calma duramente conseguida. El Museo Kimbell de Fort Worth es el equivalente de la bóveda de cañón



2

romana y su luz inmutable. La Biblioteca de Exeter es el círculo dentro del cuadrado y, como ha demostrado Alex Gorlin, todo ello debajo del compás masón que traza el mundo. El proyecto de puerto interior de Baltimore es un inigualable escenario de hormigón que configura un paisaje visionario de lo sublime.

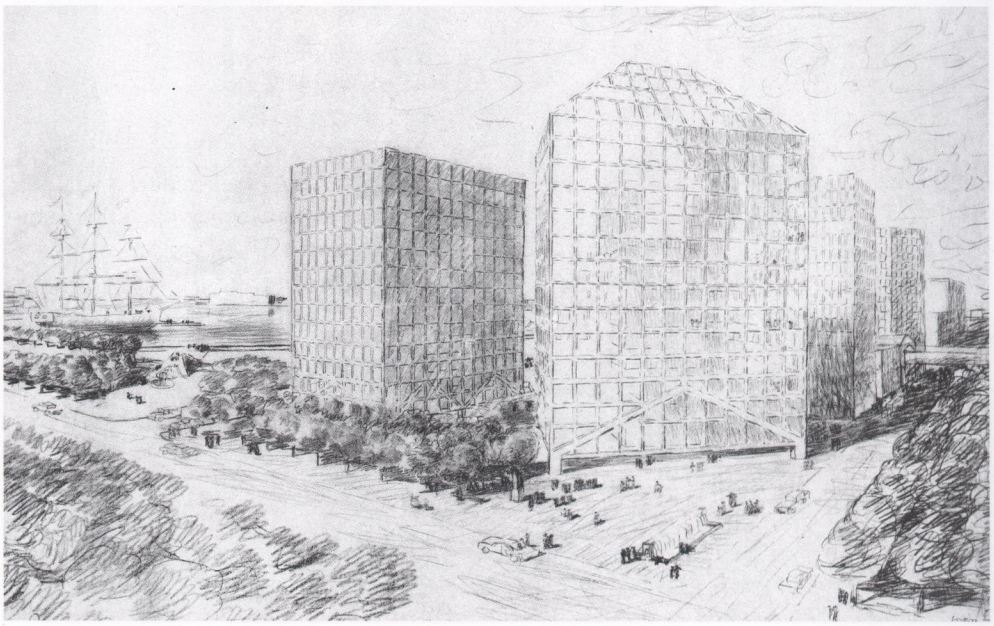
De alguna forma, el Centro de Arte Británico de Yale, la última obra terminada de Kahn, es el más conmovedor, ya que no el más cargado de fuerza primaria, de sus proyectos tardíos, porque en él Kahn retornó al vidrio, ese material adusto y frágil, tan inseparable del Estilo Internacional, que había intentando desechar hasta entonces. En esta obra lo trata con una rara elocuencia, cuidando de tal manera su colocación que parece casi completamente reflectante, restallando en láminas de luz sobre los paneles de acero inoxidable mate a los que está unido y reflejando la grandiosa ornamentación Beaux-Arts de la antigua Galería de Arte de Addison Swarwout, situada al otro lado de la calle. Con el cristal, Kahn volvió también a Mies van der Rohe, cuyos grandes espacios vacíos rectangulares había empleado ya en su galería de Yale veinte años antes, al principio mismo de su carrera de madurez.

En el Centro de Arte Británico es al Mies de la tradición de Labrouste a quien invoca, ya que utiliza un esqueleto estructural con paneles como cerramiento. Más pesado que una obra de Mies, el edificio de Kahn evoca aquel clasicismo moderno, iniciado por Labrouste, que fue denominado 'neogriego' en alguna ocasión, aunque sigue estando desprovisto del más mínimo elemento decorativo, del más leve detalle clásico. Sigue siendo Kahn todo él, el primitivo Kahn de los 'comienzos', todo él sólida estructura y volúmenes espaciales puros, todo él solemne acoplamiento de materiales mediante silenciosas juntas, cada uno de sus elementos a la vez obsesivamente perfecto y al borde mismo de la crudeza más salvaje, pero todo él silencio y luz, sin gesto ninguno, excepto por la gigantesca torre de la escalera, que se cierne sobre el gran auditorio. Es un lugar maravilloso donde estar, bañado por una luz uniforme, a la vez blanca y suave, con espacios calmados, generosos y fuertemente estructurados, cuyas ventanas enfocan la extensión de edificios universitarios del otro lado de la calle con la extrema claridad de algunas lentes mágicas.

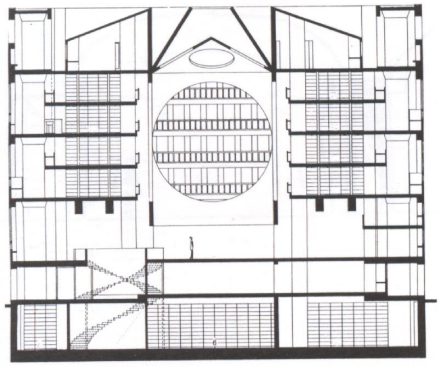
De Venturi a Botta

En espacios como éste se tiene la impresión de que los jóvenes arquitectos italianos sobre los que Kahn ejerció una influencia tan importante en los años sesenta y principios de los setenta probablemente estén más próximos a su espíritu que aquellos arquitectos norteamericanos, como Venturi y Moore, que también fueron influidos decisivamente por él. Las formas de Mario Botta y algunos otros provienen directamente de las suyas y explotan el mismo tipo de geometría monumental que tanto apreciaba. Pero los edificios y proyectos extrañamente intemporales y llenos de misterio de Aldo Rossi, a pesar de las reservas críticas del arquitecto italiano con respecto a Kahn, son los más próximos a su obra en un sentido fundamental. Materializan una misma forma de orden estático, arquetípico. Evitan también los gestos en favor de la más absoluta quietud y, quizá más que ninguna otra cosa, provienen directamente de aquellas tradiciones clásicas y vernáculas tan duraderas de las que Kahn extrajo en gran parte su fuerza. Dichas tradiciones, para los dos arquitectos, han resultado afectadas por la tristeza obsesiva generada por la experiencia del siglo XX.

Kahn dibujó el Foro de Mussolini en 1950 de un modo que recordaba los cuadros de De Chirico, mientras que la obra de Rossi nos hace pensar constantemente en la EUR de Mussolini, donde el espíritu de De Chirico se manifiesta también por doquier. De Chirico está tan presente en los desconcertantes círculos huecos de ladrillo de Dhaka como en el *palazzo* sin ventanas y sin techo del cementerio de Módena. Podría decirse que es como una muestra de la tipología urbana italiana más característica, en la que todo lo inflamable hubiera desaparecido, arrasado por el fuego: la visión de una ciudad metafísica en la que nada pudiera cambiar. No obstante, donde Kahn buscó la originalidad a partir del estudio de la tipología, Rossi busca la tipología misma. De esta forma es capaz de desechar los empeños iconoclastas del Movimiento Moderno, sobre todo el de la última época, por cuyas travesuras



3



1

individualistas muestra un frío desprecio, y de vincular sus obras con el concepto tradicional de la ciudad como un todo, en el que cada edificio juega el papel que le impone su tipología para definir el entorno arquitectónico. Rossi se encuentra así en libertad, al contrario que Kahn, para emplear los órdenes clásicos, en parte porque reconoce lo bien que funcionaron las tipologías clásicas a la hora de realzar —de exaltar, verdaderamente— la situación urbana.

El inveterado idealismo de los europeos está relacionado también con la tendencia persistentemente idealista del propio Kahn, un rasgo que compartía con los arquitectos de su generación vinculados al Estilo Internacional. Por otra parte, antes de su muerte, Kahn ya había condenado tácitamente el camino seguido por Venturi y por Moore, con su planteamiento fundamentalmente realista, por no hablar de su dinámica del movimiento, su ambigüedad y su chispeante ingenio. Venturi y Moore, como Rossi, también se han encontrado en libertad para incorporar elementos clásicos y de otros momentos de la historia a su obra, aunque siempre —al contrario que Allan Greenberg, por ejemplo— sometidos a algún tipo de comentario contemporáneo. Y fue sobre todo la asunción por parte de Venturi de los conceptos de 'asociación' y de 'representación' en la arquitectura lo que más ofendió al sentido de la abstracción moderna de Kahn, que jugaba un papel tan esencial en sus planteamientos.

Venturi, el más cercano a Kahn, fue también el que más se alejó de él en esto, ya que fue el primero en incorporar los gestos simbólicos a su arquitectura de una forma totalmente ajena a la visión de Kahn, basada puramente en la empatía. El salto conceptual de Venturi señaló un giro radical en la teoría y el diseño arquitectónicos, que dejó a Kahn, junto con casi todo el mundo en aquel momento, a un lado de un abismo en cuya otra orilla estaba Venturi. En la única ocasión en que Kahn pudo haber intentado conscientemente incorporar tanto la representación como el simbolismo de un modo que recuerda a Venturi —en la fachada del teatro de Fort Wayne—, el resultado se aproxima a la caricatura.

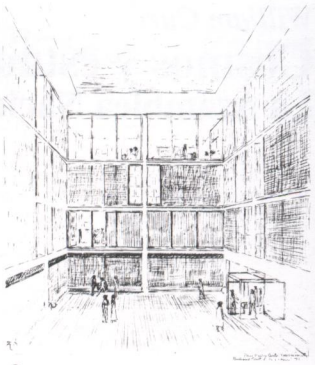
2

Un simbolismo abstracto

No quiere esto decir que el simbolismo esté ausente de la obra de Kahn. Se puede afirmar con toda vehemencia lo contrario. Es indudable que el contenido simbólico está incorporado a cada una de sus formas, que no pueden ser percibidas por los seres humanos sino provistas de tales cualidades.

Pero en el caso de Kahn, el simbolismo, aunque siempre velado por la abstracción, puede llegar a tener verdaderamente mucha fuerza, una fuerza que fue aumentando en el transcurso del tiempo, como en las sombrías torres de los Laboratorios Richards, un poblado para la investigación y una fortaleza para la agonía animal; en los estudios del Instituto Salk, que se estiran ávidamente para mirar hacia la lejanía; en el exceso apasionado y subcontinental de Ahmedabad, parodia sin concesiones de un patio universitario inglés; en los impresionantes címbalos de poder de Dhaka, con su ensordecedor estruendo circular en el vasto laberinto de hormigón que rodea la Sala de Asambleas; en los enormes círculos de hormigón de Exeter, enmarcados por un cuadrado de ladrillo protector y atronando so-

1 y **2** Biblioteca de Exeter, 1965-1972: sección por el espacio central y vista del lucernario.
3 y **4** Centro de Arte Británico de Yale, 1969-1974: perspectiva interior de uno de los patios y vista de los lucernarios.



3

bre los cientos de seres humanos que leen dentro y alrededor de ellos.

Los signos y los símbolos están ciertamente presentes en los edificios de Kahn, todos ellos enfáticamente expresados en sólida materia. Son intrínsecos a las formas estructurales, que son su mayor fuerza, y ahora, transcurridos tantos años desde la muerte de Kahn, parece evidente que van a perdurar. A este respecto, podría afirmarse incluso que Kahn, al tratar tan seriamente de expresar el carácter de las instituciones humanas mediante formas abstractas, ha propiciado el que Venturi emprendiera su trayectoria más conscientemente simbólica, al margen de lo que el uno pueda haberle debido al otro. Es una lástima que la aparente falta de comprensión mutua prevaleciera al final. Desde entonces, ha sido explotada por los críticos modernos, a quienes les gustaría usar a Kahn como garrote con el que golpear a los posmodernos, aunque apenas hubieran hecho caso a su obra mientras estaba vivo. No es de extrañar, sin embargo, la intransigencia del mismo Kahn, porque el camino que siguió era muy duro. Dejó su huella en él y modeló despiadadamente su vida.

Dibujos de piedra

Su carácter puede detectarse en sus dibujos, algunos de los cuales parecen esculpidos en piedra, extraídos a golpes del más duro de los materiales para alcanzar la visión generada en la mente. Todos los dibujos testifican de una forma u otra la interminable búsqueda simultánea de Kahn de la originalidad personal y el orden arquitectónico; tanto es así que muchos de ellos parecen haber sido estirados en varias direcciones en el intento de que hagan cosas muy diferentes a la vez. Desde sus magníficos apuntes de viaje —la acuarelas de finales de los años veinte y los pasteles de principios de los cincuenta—, donde se puede leer proféticamente la totalidad de su trayectoria, pasando por todos los tipos diferentes de bocetos, hasta los apuntes más rápidos tomados en el estudio, los dibujos de Kahn parecen un intento de materializar de forma continua visiones nuevas y difíciles y de articular su estructura. En consecuencia, muy pocos de ellos, ni aun los de los edificios más antiguos, pueden considerarse especialmente gráciles, pictóricos, ni siquiera pintorescos. Suelen ser angulosos, ásperos, impacientes, expresivos de esa intransigente búsqueda a través de la cual Kahn transformó el Movimiento Moderno en algo nuevo que está siendo explorado ahora por los mejores arquitectos a ambos lados del Atlántico. Quizá sería más apropiado decir en todo el mundo.

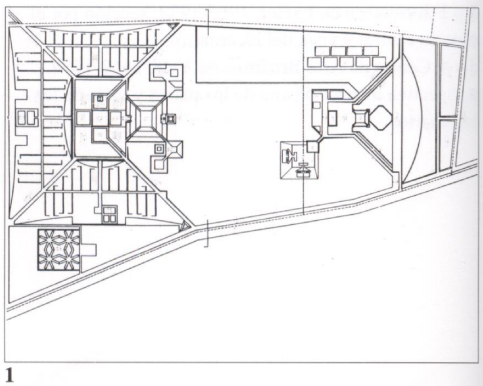
Uno o dos de esos arquitectos han desarrollado cualidades que Kahn no poseía. Ninguno, sin embargo, logra en sus construcciones unas relaciones estructurales tan maravillosas ni un acoplamiento tan rigurosamente clásico. Ninguno ha alcanzado la potencia física de Kahn. Si Dios está en los detalles, como proclamó Mies van der Rohe en una ocasión, Jehová, en su silencio, está en los de Kahn. Resulta difícil verlo como una figura menor. Su espíritu resonante despierta mucha más admiración y terror que cualquiera de los que ocupan ahora el Olimpo.

Vincent Scully es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Yale y autor de la primera monografía sobre la obra de Louis Kahn, aparecida en 1962.

4

William Curtis

Cosmos y estado
La Asamblea Nacional de Dhaka



1

Louis Kahn puede considerarse uno de los pocos arquitectos del siglo XX capaz de afrontar dignamente el problema del monumento, y tal vez el ejemplo más revelador de esta capacidad sea el Capitolio de Dhaka. William Curtis lo analiza pormenorizadamente, poniendo de manifiesto su carácter de síntesis magistral entre la tradición occidental y la oriental, entre lo vernáculo y lo monumental, entre lo universal y lo local, aspectos que convierten este edificio en un microcosmos simbólico del poder, reflejo asumido de las aspiraciones poscoloniales de un joven estado.

«La arquitectura tiene un uso político, siendo los edificios públicos el ornamento del país: es el fundamento de la nación, impulsa a las gentes y el comercio, y hace que el pueblo ame su país natal, una pasión que es el origen de todas las grandes acciones de una comunidad.»

Christopher Wren, *Parentalia.*

A lo largo de la historia, los monumentos han servido para idealizar y sancionar las instituciones, encarnando las creencias dominantes e invocando las genealogías antiguas. Tumbas, templos, catedrales, mezquitas, palacios, pirámides y ciudadelas han empleado los recursos de la grandiosidad, la retórica y el simbolismo cósmico para dar forma al orden social y proporcionar un aura de permanencia a las élites gobernantes. Los cínicos alegarán que el monumento está ahí para decir una mentira oficial, que insiste en buscar un fundamento natural para la manipulación política del poder.

Y es que el monumento es también la versión de la historia escrita por los vencedores. Los grupos que erigen la construcción desaparecen, pero su gesto para conquistar el tiempo permanece. Recordamos a los Romanos en la Galia porque construían en piedra, mientras que los galos hacían sus edificios en madera. Una de las razones de que las mitologías nacionales de México y los Estados Unidos sean tan distintas entre sí es que los aztecas, los mayas, los toltecas, etcétera, construían ciudades monumentales con materiales duraderos, mientras que los indios norteamericanos, en su mayor parte, no lo hacían.

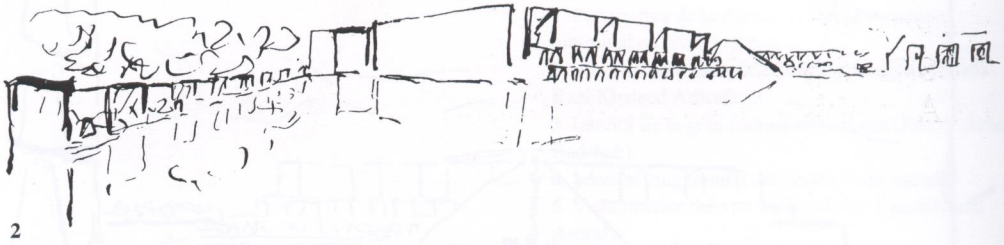
Una de las funciones del monumento es, pues, expresar una verdad mediante una suerte de falsedad, presentar una imagen del buen gobierno engarzado en los ciclos naturales. Pero el significado original se va desplazando gradualmente a medida que otros órdenes políticos van y vienen. El monumento queda distorsionado por posteriores modelos de mitos y encajado en nuevas asociaciones de ideas. Se puede unir al cúmulo de recuerdos colectivos como un icono público. Para ello ni siquiera tiene que estar en pie, basta con que signifique algo en la memoria idealizada. En cierto modo, una función esencial del monumento es que debería suponer una exigencia de lo trascendental y un desafío al tiempo. Esto implica inevitablemente ciertas ambigüedades. Para cumplir su misión inmediata, el monumento debería estar escrito en un código comprensible para todos. Para cumplir su misión a largo plazo, necesita ser capaz de abandonar su restringido significado original y entrar en muchos otros. Lo que esto parece suponer es una capa externa de convencionalidad, de retórica, de recursos de comunicación, encima de un núcleo más duradero o, mejor, un centro más pregnante. El aspecto exterior tiene que ver con el mundo de los signos; el interior, con la esfera de los símbolos en un sentido psíquico y cultural más profundo.

Louis Kahn puede contarse entre los pocos arquitectos del siglo XX que han poseído las necesarias aptitudes y capacidades espirituales y artísticas para afrontar el problema del monumento. Esto puede calibrarse examinando los diversos niveles de significado y las numerosas resonancias formales de su edificio para la Asamblea Nacional de Dhaka, en Bangladesh, comenzado en 1962 pero terminado tras la muerte del arquitecto. La Asamblea es, por supuesto, una pieza de un todo mayor, el conjunto del capitolio de Sher-e-Bangla Nagar. En cierto sentido, es la cabeza de este conjunto, ya que se halla en una posición dominante sobre una plataforma elevada situada en un lago; es el punto focal de todo el proyecto y se distingue por su tamaño, por su intensidad escultórica y por las masas y cilindros de hormigón tenuemente coloreado, cercenados por enormes sombras. Da la sensación de ser una activa ciudadela, y se alza en fuerte contraste con los cubos y cilindros que contienen otras dependencias gubernamentales subordinadas a ella. La planta del conjunto manifiesta claramente la jerarquía y revela el antropomorfismo latente del proyecto: la Asamblea como 'cabeza', el Ejecutivo como 'brazos' y los Ministerios como 'pies'.

El símbolo de una nación

Bangladesh es un país de agua y cielo. La tierra es precaria: azotada por los monzones y sumergida en el vasto delta de dos caudalosos ríos asiáticos, el Ganges y el Brahmaputra. Las inundaciones forman parte de la vida, y los primeros signos de alojamiento son los diques de tierra y las cabañas de bambú. Es un clima tropical, cálido y húmedo, que requiere cubiertas que den sombra y evacuen el agua, y muros perforados, conseguidos generalmente trenzando cañas entre postes de bambú. Los monumentos que se conservan de la época hindú, del sultanato musulmán y de los periodos mongol y británico están hechos en su mayoría con ladrillo, y cuando se usa la piedra (como en las cámaras sagradas de los templos, o en el revestimiento del nicho orientado hacia La Meca en las mezquitas), es una lujosa importación de clara significación regia o ritual. Se trata primordialmente de una cultura musulmana de gran complejidad sincrética con diversas capas que coexisten en la población rural y urba-

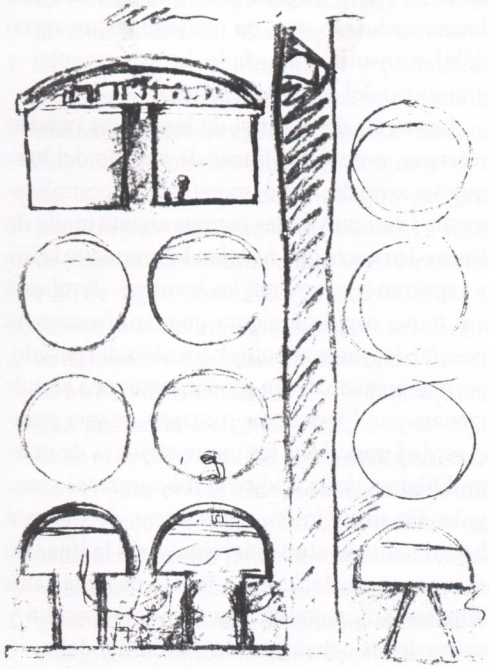
1 Planta de situación, marzo de 1963.
2 Croquis preliminar en perspectiva con los diversos edificios que componen el conjunto.
3 Estudio de la composición de huecos exteriores, 1964.



2

na. La lucha en pro de una moderna identidad poscolonial sobre la base de un distintivo carácter bengalí ha supuesto varias fases: la división en dos de Bengala por los británicos a principios de siglo; la creación de Pakistán Oriental como estado asociado a Pakistán Occidental (situado mil kilómetros al oeste) tras la independencia y la partición de finales de los años cuarenta; y el bautismo de sangre del nuevo estado de Bangladesh tras la guerra de independencia a comienzos de los setenta.

En efecto, el encargo original hecho a Kahn para construir un capitolio formaba parte de un delicado tanteo y equilibrio de fuerzas entre Pakistán Oriental y Pakistán Occidental a principios de los años sesenta. Se suponía que la Asamblea iba a encarnar y albergar una democracia activa, pero también a aplacar y absorber bajo una única autoridad las tendencias separatistas. Algo inherente a la complejidad de la situación es el hecho de que este proyecto haya tenido que resistir verdaderos cataclismos de los poderes políticos, y salir intacto como símbolo primordial de un estado-nación moderno que ha sobrevivido, hasta cierto punto, a las viejas mitologías bengalíes. Un testimonio del poder de reflexión y absorción de Kahn sea posiblemente el hecho de que fuera capaz de ver más allá de la superficie del programa formulado por las élites, para alcanzar un conjunto más duradero de subestructuras culturales y simbólicas, como las encarnadas en la continua obsesión por las formas geométricas centralizadas, y en una sintaxis arquitectónica que combina los tipos de los imperios cosmopolitas del pasado (budista en una fase y musulmán en otra) con resonancias extraídas de la tradición vernácula del delta. En realidad, Bangladesh no es aún una democracia en todo el sentido de la palabra, pero el edificio parece simbolizar esa posibilidad y ocupar un campo magnético en la mente de su población.



3

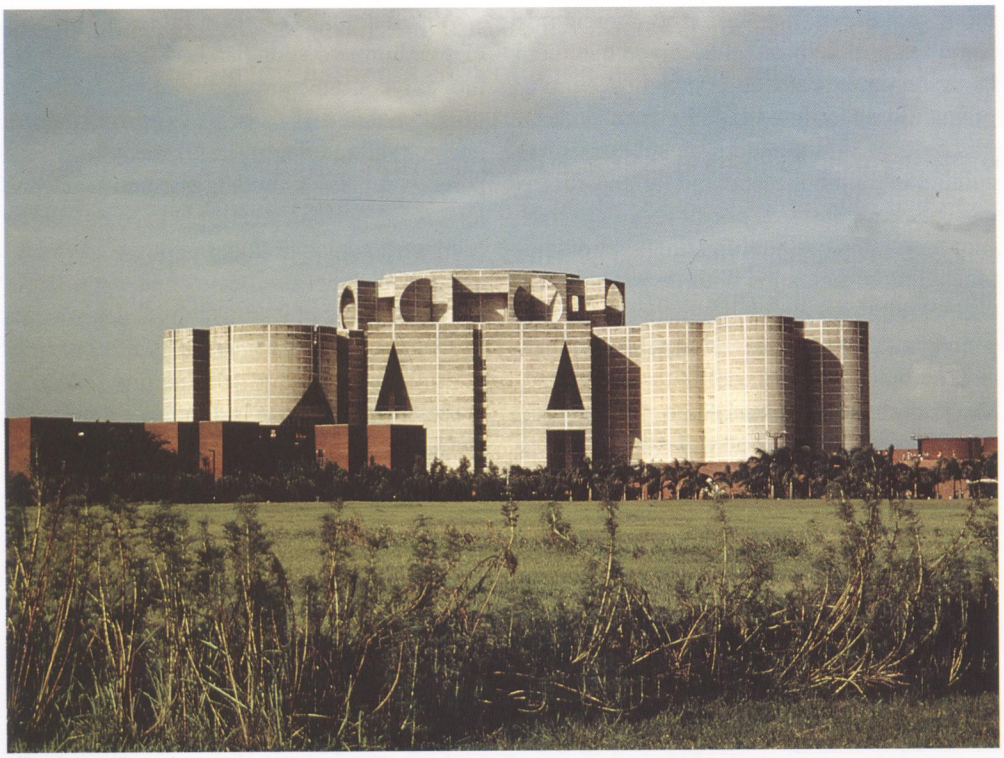
Un centro de irradiación

Con Kahn, el primer problema era siempre entender la situación, captar de qué se trataba, volver al 'origen' de una actividad o institución, incluso tal vez volver al 'origen' de una forma de construcción adecuada a un lugar. Al parecer, comprendió la vastedad fluida de este país, la necesidad de un sólido *axis mundi,* un centro, desde el que las líneas de fuerza pudieran irradiar hacia fuera a través del territorio. La sección no es menos importante en este aspecto, y la Asamblea reformula el arquetipo local a su manera: una cuna de seguridad elevada sobre una plataforma lisa. La planta de forma circular con capas de espacios sirvientes a su alrededor corresponde a un viejo esquema de Kahn para distinguir los modos de la interacción humana, pero también contiene la semilla de su manera de afrontar el clima: densas cavidades de sombra, amplias aberturas para la ventilación cruzada, y cortinas de espacio y masa para moderar la ferocidad del sol. Igual que los mongoles con anterioridad, probablemente es culpable de haber impuesto una solución cálida y seca en un país húmedo y tropical, y esto se aprecia en que varias de las aberturas se han cerrado con vidrio. Aquí hay que hacer una observación: son relativamente escasos los prototipos monumentales de los países tropicales cálidos y húmedos.

Vistas desde el exterior, las toscas superficies de hormigón con bandas blancas de mármol ofrecen una impenetrable sensación de masa y solidez. Incluso las enormes sombras que se recortan dentro de fisuras y aberturas parecen densas. A medida que uno se acerca, los volúmenes dan paso a planos delgados de bordes afilados que flotan —'luz consumida' era el término del arquitecto—, mientras desde el interior los bordes se disuelven, dejando que la vista recorra largas distancias sobre las plataformas y las masas de agua que rodean el edificio. Kahn aísla la institución en su propia península, y se llega a ella por un puente. La entrada principal está marcada por la forma cuadrilobular, a modo de fortaleza, de la mezquita. Ésta se desplaza ligeramente del eje principal del capitolio como conjunto, una inflexión de gran fuerza escultórica que es también un revelador gesto simbólico, ya que la institución tiene lugar no sólo en el espacio cósmico de los puntos cardinales, sino también dentro del espacio simbólico del Islam. El mensaje parece ser: si ha de existir el dominio del hombre, ha de ser también un dominio que respete el orden divino.

Pero la mezquita crea también una fascinante rótula en el edificio de la Asamblea y contribuye a dirigir al visitante a las calles interiores que ocupan toda la altura del edificio y permiten deambular en torno al espacio principal de la Asamblea situado en el centro. Estas calles hacen posible también el acceso a los volúmenes secundarios perimetrales que contienen las cámaras del primer ministro y del presidente, el comedor de los diputados, la galería de prensa, etcétera, que se disponen con otra jerarquía. La planta condensa varias ideas e impulsos formales al mismo tiempo, lo que puede relacionarse con la interpretación que hace Kahn del órgano principal del estado: un espacio central de debate y consenso final; un eje principal que parte de la entrada, pasa por el centro, y sale por el otro lado, sobre la plataforma del presidente (desde la cual se puede promulgar un 'edicto' basado en el consenso); un eje transversal que articula las rela-

1



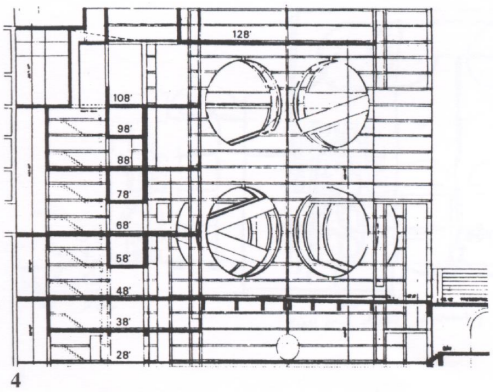
2

3

ciones entre la orientación de la cámara del parlamento, las salas del público, la tribuna de los oradores y el salón de los diputados; ejes transversales terciarios que enlazan las dependencias rectangulares menos importantes situadas en el perímetro con el nexo de unión del proyecto; y el mencionado eje orientado hacia La Meca. Todos estos signos se mantienen en un tenso equilibrio dentro de una forma que combina algunas de las cualidades de un copo de nieve o de un cristal con las resonancias de un diagrama cósmico o un mandala.

Se trata, en resumen, de una planta que es densa en ideas y que recuerda un emblema simbólico. Pero es también el resultado de una sinfonía de luz, espacio y materia. Para Kahn, la sombra era como una sustancia a partir de la cual se podían conjurar las apariencias. Los muros interiores y exteriores de la Asamblea están hechos del mismo modo: con hojas de hormigón desnudo cortadas por grandes nichos de remate triangular y aberturas circulares. Esto permite apreciar el tema de las 'capas', y percibir el armazón global con sus presiones tectónicas. La cubierta de los corredores tiene vigas, mientras que el parasol situado sobre la cámara principal presenta una forma ondulada que, en realidad, es un signo débil e insuficiente, dado lo espectacular y grandioso del resto del edificio.

Las vetas de mármol de los muros pueden referirse, o no, a las líneas de vertido del hormigón armado, pero transforman completamente la lectura de las formas en una malla de líneas de fuerza que reflejan ligeramente la luz y capturan suavemente las sombras. Aquí está ese toque regio de piedra que con frecuencia poseían los monumentos bengalíes del pasado, pero expresado de un modo que evoca simultáneamente los acentos romanos de una grandiosidad imperial y las incrustaciones de mármol blanco de la tradición monumental mongola. En mi opinión, estas líneas de mármol hacen también algo más: siguiendo la línea de razonamiento de Semper, imitan en materiales duraderos la manufactura a base de bambú y cañas de las cabañas de la región del delta.



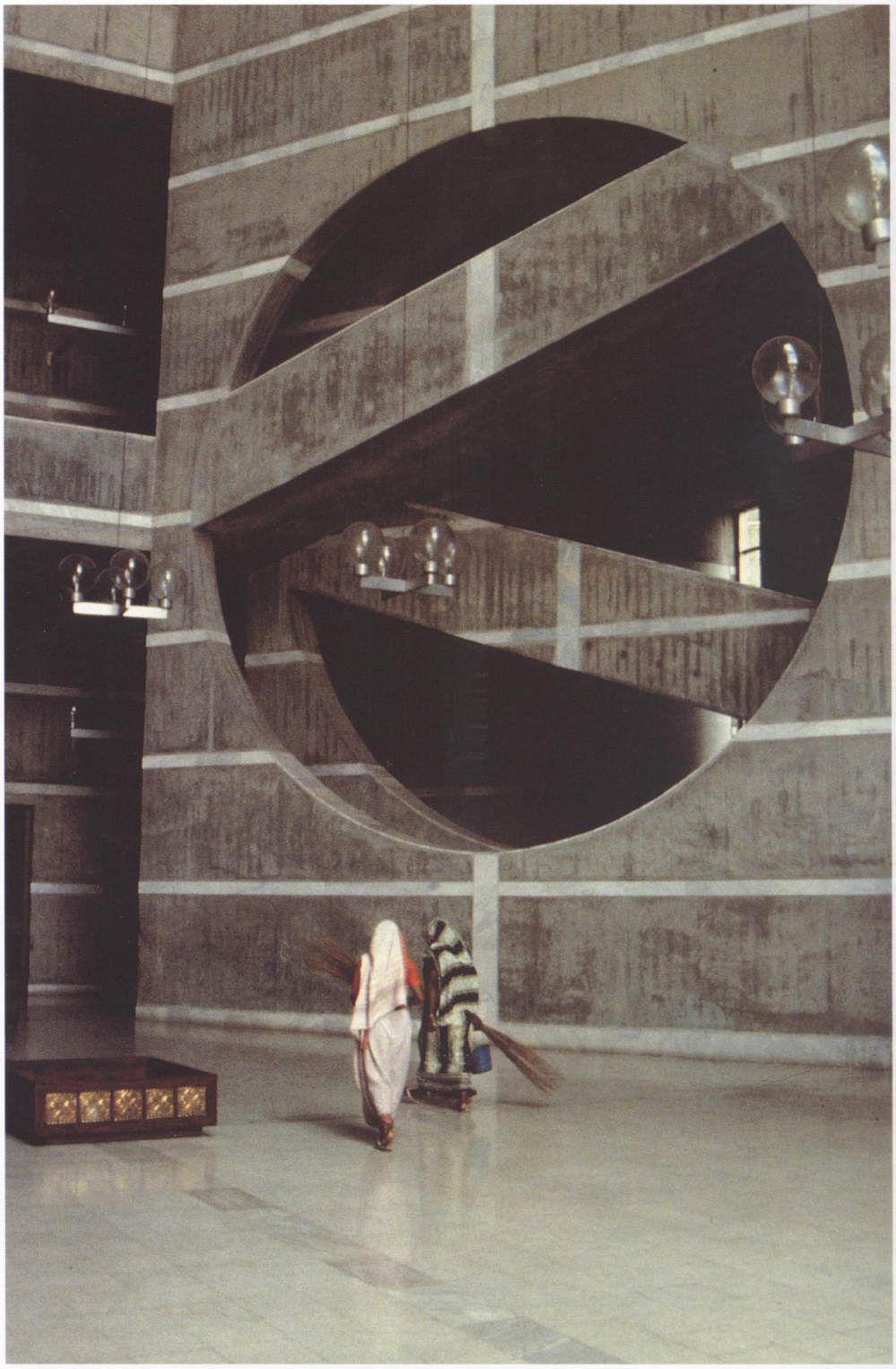
4

1 Perspectiva de la Asamblea con la mezquita piramidal en primer término.
2 Vista exterior del edificio de la Asamblea (foto de Kazi Khaleed Ashraf).
3 Interior de la gran cámara de sesiones (foto de Akhtar Badshah).
4 Sección longitudinal del vestíbulo de entrada.
5 Vista interior del vestíbulo (foto de Kazi Khaleed Ashraf).

La trasposición de las formas vernáculas en monumentos es, desde luego, un tema antiguo y recurrente. En la historia de la arquitectura bengalí, este tema ha tenido un papel protagonista en varios aspectos, en especial en el modo en que las formas arqueadas de las cubiertas de bambú quedaron absorbidas en la primera arquitectura de los templos hindúes y en la de varios periodos musulmanes. Durante los sultanatos de los siglos XIV y XV surgió un tipo de mezquita centralizada de ladrillo, con parapetos curvados hacia arriba y molduras que parecían ataduras; con los mongoles, la cubierta convexa quedó integrada como un pabellón dentro del lenguaje arquitectónico general de la India. Con Kahn, las ataduras quedan vistas, mientras que la figura arqueada se invierte para convertirse en una especie de barco en la sección de la cámara parlamentaria principal. Así, el monumento es una especie de embarcación que conduce el estado a través de las fluctuaciones de los acontecimientos y por encima de las aguas amenazantes.

La descomposición de la luz

La arquitectura de Kahn se atenía a una familia de formas con sus propias reglas y correspondencias intuitivas. Más allá de los usos obvios de los espacios centralizados y perimetrales, de los recorridos procesionales y de los modernos volúmenes de aspecto arcaico, había también temas internos como la descomposición de la luz: un rayo cósmico que perfora la materia y evoca el momento inicial. El Instituto Salk trata este tema como una línea mercurial de agua traslúcida que corre entre una fuente de conocimiento y el espacio infinito de la naturaleza: la vista enmarcada del Pacífico. El Museo Kimbell corta la bóveda y deja entrar una grieta de cielo. La Asamblea de Dhaka tiene el poderoso vacío de sombra que corta en dos el gran portal orientado hacia la plataforma presidencial, pero las bifurcaciones y las separaciones son temas coherentes a lo largo y ancho del esquema global. En la propia genealogía de Kahn, Dhaka se alinea con las sinagogas y otros lugares de reunión, en los


5

1 Croquis de la evolución en planta del edificio de la Asamblea, 1963.
2 Sección transversal por la sala de sesiones con los edificios de oficinas a ambos lados, 1964.
3 Croquis en planta de la versión de 1964.

que el arquitecto invocaba los esquemas arquetípicos del orden para abordar los temas de la entrada ceremonial, la procesión, la rotación, la congregación, la catarsis y la transformación. En otras palabras, era un artista con un 'modo trágico' sumamente desarrollado.

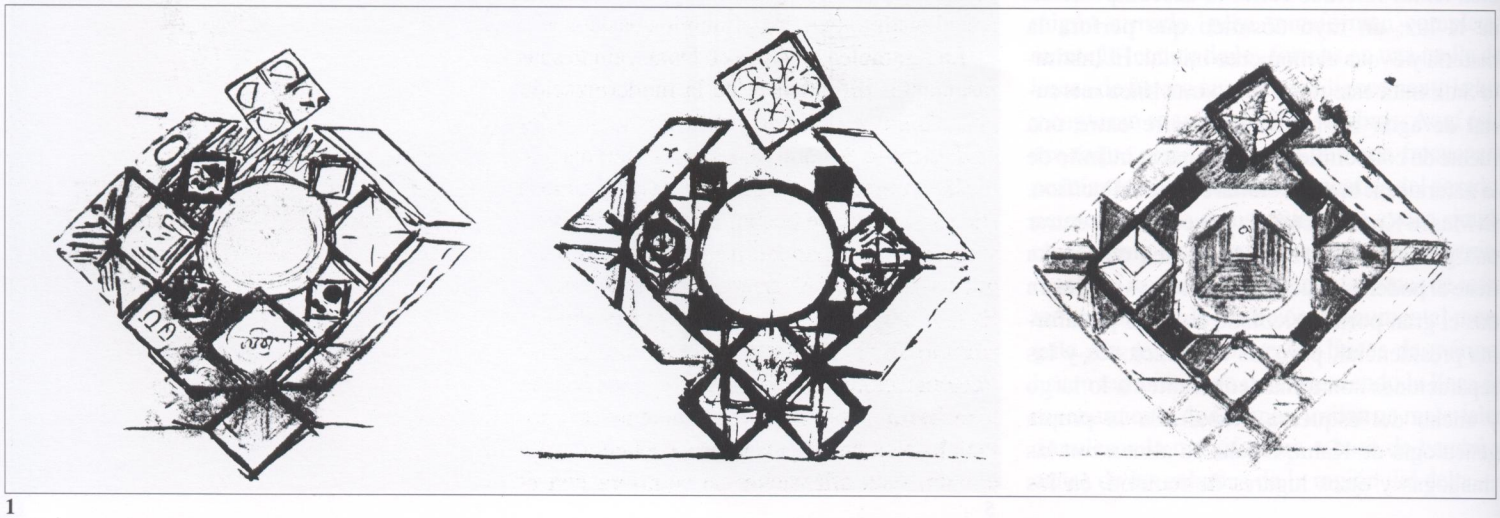
Con bastante frecuencia se ha dicho que Kahn se nutría de la tradición clásica a varios niveles. La idea motriz, encarnada en el *esquisse,* debía ser la depuración de un tipo en sentido profundo (una 'forma', según la definición de Kahn), pero los procedimientos de elaboración podían servirse simultáneamente de varios periodos y esquemas. La planta de la Asamblea de Dhaka pertenece a la misma familia de plantas que la Ópera de Garnier en París, de 1863, en la cual diversos ejes y jerarquías se entretejían para combinar el recorrido del público y el eje transversal de entrada para el Emperador. La distinción entre *surfaces utiles* y *circulation* era la que Guadet gustaba de emplear para el procedimiento Beaux-Arts, y Kahn trabajaba a menudo con esta convención. Sin embargo, los ecos se remontan evidentemente hasta mucho más atrás, pasando por Boullée y Ledoux hasta llegar a Palladio (las grandiosas villas coronadas con cúpulas y situadas sobre plataformas elevadas) e incluso a las termas romanas. Pero Dhaka une a todo esto otra serie de resonancias con las murallas de las ciudadelas y los bastiones cilíndricos. (La catedral y el palacio episcopal de Albi, y la fortaleza centralizada de Salses —todo ello en el suroeste de Francia— nunca se alejaron de la mente de Kahn.) Al igual que su gran predecesor norteamericano, H.H. Richardson, Kahn fue capaz de tender un puente entre el mundo medieval y el clásico.

La tradición de la centralidad

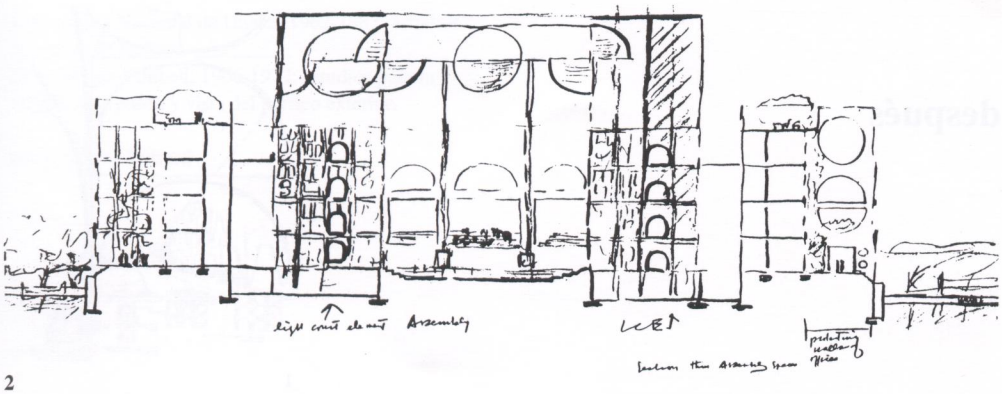
Pero la Asamblea de Dhaka también está a caballo de Oriente y Occidente, y busca un nivel universal entre ambos. Algo análogo intentó, y consiguió, en Chandigarh Le Corbusier, quien había elaborado su propia cosmología y tenía sus programas de modernidad y tradición. Pero allí donde Le Corbusier se vio impulsado hacia el genotipo del 'parasol' y sus ecos a lo largo de los tiempos en la iconografía budista, y hacia las tiendas petrificadas de las salas de audiencias de los mongoles, Kahn se dirigió al corazón de una tradición centralizada. La planta de la Asamblea es como el inverso del esquema de figura/fondo de una tumba mongol del siglo XVI o XVII, mientras que las ideas de la plataforma y la circunvalación recuerdan en particular la tumba de Hummagum en Delhi. Este tipo de edificio (del que el puro y blanco Taj Mahal sobre su basamento rojizo era una variante) puede que proporcionara numerosas enseñanzas para la orquestación de los ejes, la fusión de las geometrías poligonal y centralizada, y la disposición de una secuencia de cámaras secundarias alrededor del perímetro. Más aún, las gigantescas aberturas cortadas en el exterior de Dhaka pueden entenderse de un modo bastante razonable como una reinterpretación de los portales y los nichos de la arquitectura islámica. Por lo que respecta a los bastiones y las puertas urbanas, en la India ambas cosas son abundantes.

En mi opinión, la cuestión es más profunda. Probablemente Kahn se interesó por las plantas centralizadas renacentistas de Leonardo da Vinci (publicadas por Wittkower en *La arquitectura en la edad del Humanismo* en 1949), que trataban precisamente de temas análogos. Kahn se interesó *sin duda* por los estratos de las cámaras *poché* que rodeaban los espacios ceremoniales islámicos de diversos periodos. Seguramente se percató de que el tipo premongol de mezquita en Bengala (mencionado anteriormente por su parapeto curvo y sus ataduras de ladrillo) era un edificio centralizado; más que eso, era una fusión de dos grandes tradiciones universales: la islámica de Occidente y la budista de Oriente. ¿No puede ser que la Asamblea de Dhaka se apoye en subestructuras y continuidades locales muy antiguas, retrocediendo por los estratos del tiempo?

La arquitectura india revela numerosas mezclas de nuevas creaciones e invasiones con modelos antiguos y recurrentes. Una de ellas



1



2

es el tipo formal que funde una geometría centralizada (que suele combinar el círculo y el cuadrado) con cuatro direcciones principales acentuadas por ejes y puertas, con un *axis mundi* vertical, un parasol, una cámara central y una circunvalación a través de una serie de capas. Es un esquema que surge en las *stupas* budistas hace más de dos milenios, y que reaparece en formas posteriores, incluso después de la llegada del Islam.

En ciertos ejemplos de urbanismo hindú, los ejes diagonales se acentúan también haciendo en conjunto ocho direcciones sagradas. Kahn se refería a su propio edificio como «una piedra preciosa de hormigón y mármoles con múltiples facetas»; ¿puede ser toda una coincidencia que este microcosmos inclusivo del estado contuviera tantos ecos de temas arquitectónicos perennes, visibles en varios periodos de la herencia bengalí? Dhaka tiene incluso ejes como radios que se extienden en las ocho direcciones, y un círculo central de 'rotación' que inevitablemente sugiere posibles conexiones con la 'rueda de la ley' budista que simboliza el *dhamma,* el fundamento moral del orden social.

Hay pruebas convincentes de que Kahn se sintió atraído por algunos ejemplos concretos de la India (como las figuras 'cósmicas' abstractas del observatorio Jantar Mantar en Delhi, del siglo XVIII), pero seguramente percibió también los trazados genéricos que trascendían los edificios concretos, como hizo con la tradición clásica occidental. Pero si fue capaz de hacer estas conexiones laterales y fusiones internas, fue porque poseía un verdadero estilo: un sistema simbólico, rico en potenciales resonancias psíquicas y culturales, y capaz de absorber muchos tipos de experiencias. Se corre el riesgo, pues, de ser demasiado literal al interpretar las supuestas conexiones entre lo moderno y lo antiguo en su obra. Kahn se sirvió de muchas cosas, lugares, imágenes y épocas al elaborar sus mapas conceptuales.

A este respecto, nunca se debería olvidar su particular posición dentro de la tradición moderna, especialmente su asimilación de Sullivan, Wright y Le Corbusier (por mencionar sólo tres). Sullivan, por esos densos símbolos ornamentales y panteístas que transformaban la naturaleza en una nueva caligrafía; Wright, por la monumentalización de las formas industriales con cualidades antiguas en el Unity Temple y el edificio Larkin; Le Corbusier, por el arcaísmo escultórico y la complejidad conceptual de sus últimas obras, y por el mensaje general de *Hacia una arquitectura:* avanzar hacia la modernidad y volver a lo esencial.

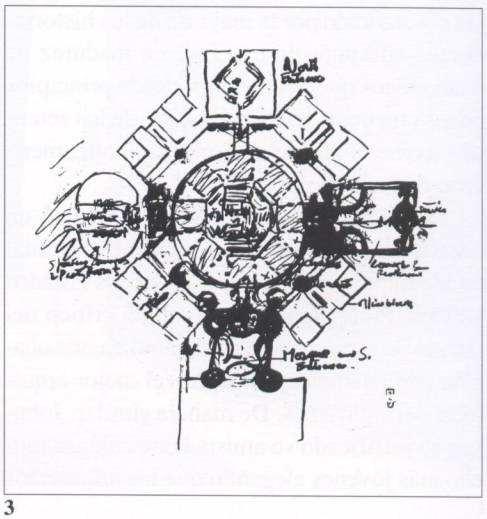
La monumentalidad moderna

Pero con Dhaka es más que nunca el Wright monumentalizador quien viene a la mente, el único que podía decir del edificio Larkin, de 1904, con sus austeros volúmenes, sus enormes superficies, su pilono de entrada y su luminoso espacio común: «Produce cierto regocijo estético dejar sola una cosa que ha sido torturada, distorsionada y con la que se ha regateado durante siglos en nombre del arte, dejar que su dignidad innata se revele una vez más. Confieso mi pasión por las aristas limpias; el cubo lo encuentro confortador; la esfera, inspiradora. En la oposición del círculo y el cuadrado encuentro motivos para temas arquitectónicos... combinando éstos con el octógono, encuentro suficientes materiales para el desarrollo sinfónico... Hay suficiente espacio dentro de estas limitaciones para que un artista pueda trabajar, estoy seguro, y avenirse bien con el instinto para los principios básicos.»

La Asamblea de Kahn en Dhaka alude a las fascinantes dificultades de la modernización poscolonial y a la necesidad de las sociedades en desarrollo de combinar lo internacional y lo local, lo universal y lo regional. Su prodigiosa síntesis enlaza, de hecho, con varios 'universalismos' —uno moderno y otros más antiguos— buscando el terreno común entre ellos. Es muy posible que el nivel 'sígnico' de este edificio se abra paso a través de numerosas 'lecturas' contemporáneas, incluyendo las que lo rechazarían por ser una incoherencia neocolonialista en uno de los países más pobres del mundo. Esta afirmación se equilibra con el ardiente orgullo nacional que el edificio parece capaz de evocar, incluso para quienes nunca han estado en su interior. Cualquiera que sea su destino a corto plazo, la Asamblea de Dhaka es inmensamente rica en el nivel simbólico más profundo, y es éste el responsable de garantizar al edificio la capacidad de trascender las condiciones sociales y estéticas originales de su diseño. Aportará su contribución a una cultura a largo plazo, y lo hará presumiblemente por caminos impensados.

Los debates recientes sobre la arquitectura de Kahn corren el riesgo de reducir su idea del pasado a una adecuada vulgata de 'fuentes', de modo que no consiguen darse cuenta de que era un radical en el sentido más profundo del término: revolucionario, pero volviendo a las raíces. El uso que hacía de la tradición era moderno. Su abstracción emblemática —como las de Wright o Le Corbusier— permitía que varios significados coexistieran en la misma configuración sin resultar demasiado específicos en un sentido representativo. Kahn usaba el pasado pero también lo descartaba. Se abría paso por épocas y convenciones para alcanzar los perennes océanos del significado bajo los depósitos del tiempo.

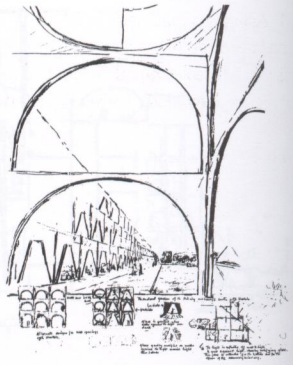
William Curtis, historiador y crítico británico, es autor, entre otros libros, de La arquitectura moderna desde 1900, *publicado en castellano en 1986.*



3

Martin Filler

El emperador de la luz
La obra de Kahn, veinte años después



1

Conseguir arrancar la arquitectura norteamericana del blando conformismo en que la había sumido el Estilo Internacional es quizás el logro más audaz de Louis Kahn. Tal como señala Martin Filler en este recorrido por la vida y la obra del maestro de Filadelfia —realizado al socaire de la exposición itinerante que ha coincidido con el vigésimo aniversario de su muerte—, su tenaz voluntad de recuperar la nobleza y la monumentalidad que había logrado la arquitectura en el pasado fue lo que le permitió sentar las bases para su refundación contemporánea.

La gran desgracia de la trayectoria por mucho tiempo frustrada pero finalmente triunfante de Louis Kahn fue el hecho de haber nacido en 1901, un mal año para los arquitectos modernos. Demasiado joven durante la primera oleada del Movimiento Moderno que se produjo tras la I Guerra Mundial, Kahn estaba desfasado con respecto a los ciclos económicos y políticos que, en gran medida, determinan cuándo, qué, cómo y cuánto construye un arquitecto. Este leviatán se vio a menudo zarandeado por circunstancias que destruyeron a figuras menos templadas, pues la pobreza de los años treinta y la guerra de los cuarenta se cobraron un trágico tributo en sus contemporáneos. Así, uno de los aspectos asombrosos de la vida profesional de Louis Kahn es que este maestro, cuya evolución fue la más lenta de todas las grandes figuras modernas, fuera capaz de superar inmensos escollos y llegar a ser considerado por la mayoría de los historiadores —después de una fase de madurez de nada menos que veinte años, desde principios de los cincuenta hasta principios de los setenta— como el principal arquitecto norteamericano de mediados de siglo.

Tan sólo Frank Lloyd Wright planteó un desafío similar a la visión mercantil habitual en la arquitectura del siglo XX de los Estados Unidos. Philip Johnson, un agudo crítico del talento de otros arquitectos, llamó en una ocasión taimadamente a Wright «el mejor arquitecto del siglo XIX». De manera similar, Johnson ha justificado su amistad con colegas mucho más jóvenes alegando que los arquitectos de su generación —incluyendo el cortesano de Rockefeller, Wallace Harrison, y el favorito de las grandes empresas, Gordon Bunshaft— no habían mostrado mucho interés por él. Pero Johnson olvidaba convenientemente citar a su inmenso contemporáneo, Louis Kahn, cuya valiente búsqueda, a través de los yermos institucionales del Movimiento Moderno norteamericano de posguerra, de una arquitectura que tuviera un significado más profundo, constituía en sí misma un fuerte reproche al astuto oportunismo y a las estrategias acomodaticias de Johnson y sus iguales.

Un excéntrico poco fiable

Nacido en Estonia el primer año del presente siglo, Kahn era toda una generación más joven que los arquitectos de la primera etapa del Estilo Internacional, incluyendo los dos más grandes, Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe. Kahn no poseía ni la inventiva de Le Corbusier ni la elegancia de Mies. La arquitectura —tanto en su concepción como en su ejecución— supuso siempre una ardua tarea para Kahn. Careció de una amplia experiencia práctica hasta muy entrado en su mediana edad y nunca dominó la apariencia de facilidad que muchos creadores utilizan para ocultar sus esfuerzos, de la misma forma que su incapacidad para disimular su desaliño personal llevaba a sus posibles clientes a pensar que estaban tratando con un excéntrico poco fiable.

Durante las dos décadas anteriores a su muerte en 1974, Kahn dependió de una forma poco habitual del asesoramiento de su consultor jefe, el ingeniero August E. Komendant, quien compensaba su falta de pericia técnica. El mismo Kahn contrarrestaba esta deficiencia gracias a su extraordinaria perseverancia (mal interpretada por sus clientes más impacientes como afán de dilación). Su tenacidad puede percibirse aún en la solidez inexorable que otorgó a sus mejores diseños.

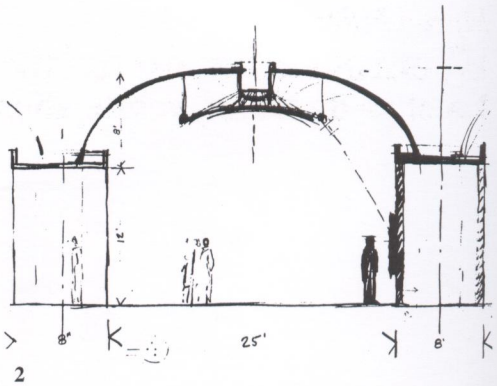
Entre los mayores logros de Kahn se incluyen la galería de arte más famosa del siglo, el Museo Kimbell (1966-1972) en Fort Worth, así como el capitolio más conmovedor, el edificio de la Asamblea Nacional de Dhaka (1962-1983). Todos ellos permanecen, junto a las mejores obras de Le Corbusier y Mies, como monumentos a la fe en que la arquitectura moderna puede alcanzar una presencia comparable a la de la más noble arquitectura del pasado.

Aunque estos arquitectos diferían tremendamente de uno a otro en su forma de alcanzar dicha presencia, compartían por igual la inamovible convicción de que construir de manera significativa para la propia época (y para la posteridad) no podía hacerse por medio de la imitación, sino únicamente transformando la arquitectura para adecuarla a las necesidades —tanto espirituales como funcionales— de la era moderna.

En el Museo Kimbell, por ejemplo, Kahn toma la bóveda de cañón de la arquitectura romana, pero juega con ella de una forma que habría sido inconcebible para los antiguos. Los techos abovedados del Kimbell no son estructuralmente funcionales: cada una de las bóvedas está biseccionada longitudinalmente por un lucernario, y las superficies curvas están formadas en realidad por dos segmentos no continuos (este método estructural fue desarrollado por Komendant para Kahn). Demasiado innovadora para los clasicistas tradicionales y demasiado manierista para los modernos ortodoxos, esta solución no convencional es el epítome de la determinación de Kahn de poner la tecnología moderna al servicio tanto del sentimiento como de la función, tanto de la emoción como de la eficiencia.

1 Asamblea Nacional de Dhaka, 1962-1983: estudios de huecos de fachada.
2 y **3** Museo Kimbell, 1966-1972: estudios para la sección abovedada y vista del pórtico exterior.

Fotos: Grant Mudford

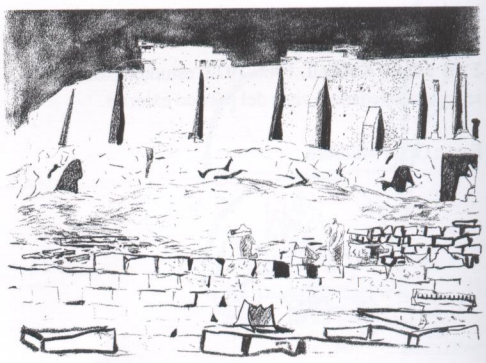


2

Mientras Le Corbusier y Mies estaban desarrollando sus primeros planteamientos revolucionarios a principios de los años veinte, Kahn (cuyos padres lo habían traído de Estonia a Filadelfia a la edad de cinco años) estaba en la Universidad de Pensilvania, recibiendo los preceptos del clasicismo Beaux-Arts del influyente arquitecto Paul Philippe Cret, autor del diseño de la Biblioteca Folger Shakespeare, de Washington. Le Corbusier y Mies estaban versados también en el lenguaje de la arquitectura clásica, pero su educación académica y su periodo de aprendizaje había estado más centrado en la artesanía que en las formas históricas, que tan fundamentales habían sido en la carrera académica de Kahn. Sin embargo, Kahn llegó a ser lo bastante individualista como para ver más allá de los rasgos superficiales del estilo clásico. Buscaba en cambio lo que consideraba la esencia del espíritu arcaico de Egipto, Grecia y Roma que, en su opinión, estaba ausente de la arquitectura contemporánea, tanto de la tradicional como de la predominante corriente moderna.

Tras obtener el título de la Universidad de Pensilvania en 1924 (un año después de que Le Corbusier publicara *Hacia una arquitectura*), Kahn entró a trabajar para el arquitecto de la Exposición Internacional del Sesquicentenario de Filadelfia de 1926, una feria mundial hoy olvidada que constituyó un ejemplo tardío (y más bien malo) de eclecticismo historicista. Kahn se convirtió en jefe de diseño de dicha

3



1

feria, pero tan sólo tres años después la Gran Depresión hizo que el sector de la construcción se paralizara casi totalmente. Durante la mayor parte de los años treinta se produjeron muy pocos encargos arquitectónicos y, de ellos, una gran mayoría estaban patrocinados por el New Deal. Kahn tuvo la suerte de conseguir algo de trabajo a través de estos programas subvencionados por el gobierno (incluyendo viviendas y una fábrica para las Jersey Homesteads, de 1935-1937, en Roosevelt, Nueva Jersey, construidas por la Resettlement Administration), pero durante la mayor parte de esa década permaneció en paro.

La II Guerra Mundial impuso un nuevo paréntesis, durante el cual los materiales de construcción esenciales para la guerra estuvieron sometidos a un estrecho control y los encargos civiles fueron escasos. Cuando en 1947 la actividad constructora se reanudó a toda marcha en los Estados Unidos, Kahn ya había contribuido al diseño de proyectos de viviendas destinadas a los trabajadores de Defensa, pero aún no había ejecutado ningún edificio importante. Durante el otoño de aquel año alcanzó finalmente un punto de inflexión en lo que respecta a su exangüe fortuna.

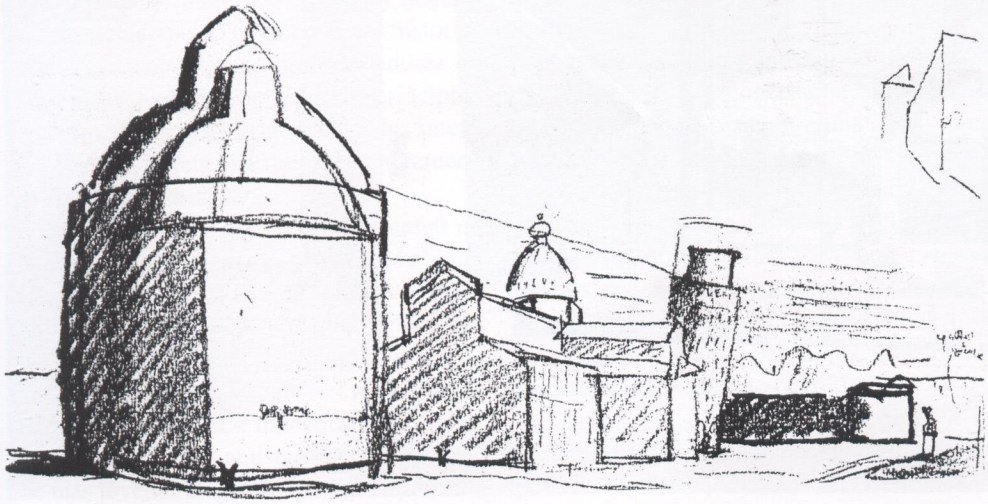
Como resultado de sus proyectos residenciales de los tiempos de guerra, sus imaginativas propuestas de renovación urbana de posguerra y su nuevo papel como presidente de la Asociación Americana de Urbanistas y Arquitectos, Kahn fue contratado como profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Yale. Allí conoció a Vincent Scully, un joven y perspicaz profesor de historia del arte que habría de convertirse en el más ferviente paladín de Kahn. Scully, con su visión romántica, mítica incluso, de la historia de la arquitectura como una epopeya de arquitectos prometeicos que roban el fuego de los dioses, anhelaba encontrar un héroe contemporáneo que se adecuara a su ideal. Lo encontró en la figura poco prometedora y sin atractivos de Kahn. Juntos formaron una de las alianzas entre artista y crítico más mutuamente beneficiosas de este siglo.

Al igual que Scully, Kahn consideraba la arquitectura clásica, y sobre todo el clasicismo arcaico, como el necesario punto de partida para una refundación de la arquitectura contemporánea sobre unos cimientos más auténticamente espirituales. Gracias en parte al apoyo de Scully, y al del viejo amigo de Kahn en Filadelfia, el arquitecto George Howe —que posteriormente sería decano de arquitectura de Yale— Kahn recibió su primer encargo importante, la ampliación de la Galería de Arte de la Universidad de Yale, de 1951-1953. Con esta obra, Scully vio recompensada su confianza. Con su intransigente fachada desprovista de ventanas, su áspero alzado de ladrillo interrumpido tan sólo por cuatro estrechas bandas horizontales de caliza, sus techos de hormigón con profundos casetones triangulares, este edificio de Kahn, vertido hacia su interior, desplegaba una fuerza muy diferente en tono e intención a la versión comercial del Estilo Internacional, transparente y lustrosa, que estaba convirtiéndose en la moda arquitectónica oficial entre la clase dirigente empresarial norteamericana.

La influencia del mundo antiguo

Pero, ¿de dónde provenía este súbito arranque de osadía creativa? Parece que la estancia de Kahn en la Academia Americana de Roma —donde se encontraba como residente cuando le llegó la noticia de que había sido elegido para el encargo de la Galería de Arte de Yale— fue decisiva para el asombroso cambio de rumbo que tomó su obra cuando tenía cincuenta años. Aunque Kahn había viajado por Europa antes de cumplir los treinta años, le produjo un impacto mucho más inmediato la arquitectura antigua egipcia, griega y romana que vio veinte años más tarde en Saqqara, Micenas y Tívoli y otros hitos arqueológicos. «Nuestras obras parecen diminutas a su lado», escribió Kahn a sus colegas de Filadelfia, y durante el resto de su vida trató de proporcionar a su obra el peso —en todos los sentidos de la palabra— que tanto le había impresionado al visitar los lugares clásicos.

El cambio es evidente en los dibujos llenos de intensa concentración que realizó durante sus viajes de 1950 y 1951, que constituyen las obras de mayor fuerza del libro de Jan Hochstim, *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn.* Consumado dibujante desde su infancia (cuando asistía a las clases de dibujo del Graphic Sketch Club de Filadelfia, entre cuyos miembros habían estado Thomas Eakins y Thomas Anshutz, y a la Academia de Bellas Artes de Pensilvania), Kahn pudo desarrollar aún más su talento gracias a la importancia concedida por el sistema Beaux-Arts al dibujo como principal medio de concebir diseños arquitectónicos.



2

1 Murallas de la Acrópolis de Atenas, 1951.
2 Piazza del Duomo, Pisa, 1950.
3 Templo de Amón, Luxor, 1951.

Al no poder construir durante mucho tiempo, Kahn canalizó gran parte de su energía creativa a través de sus dibujos, que no se reducían a los temas arquitectónicos. Dibujó muchos paisajes y bodegones, así como incisivos retratos de sus amigos, su esposa y él mismo: en un magnífico apunte de 1949, Kahn captó sus propios rasgos afilados con despiadada precisión. A pesar de su educación conservadora, Kahn era receptivo a las nuevas tendencias, y sus acuarelas de los años treinta reflejan la influencia de los pintores europeos contemporáneos, desde Henri Matisse a Raoul Dufy, así como la de los artistas norteamericanos de los grupos '291' y 'American Scene', tales como John Marin y Marsden Hartley.

Pero hasta que Kahn no se enfrentó con la arquitectura monumental de Luxor y Karnak, Atenas y Delfos, Ostia y Pompeya, sus dibujos no comenzaron a reflejar la profunda vida interior que latía desde muchos años antes dentro de él. Las representaciones de lo que Kahn veía cobraron una nueva urgencia, especialmente en los enérgicos apuntes al carboncillo y en los vívidos pasteles. Al dibujar los templos de los antiguos, era como si estuviera tratando de acumular su energía mágica para luego volcarla en sus proyectos.

Para Kahn, la arquitectura de la Roma imperial era la más importante de todas, e incorporó las enseñanzas que había extraído de ella a sus obras más significativas de los años cincuenta en adelante. Su interés por la Roma de las columnas, los frontones y demás detalles tradicionales no era ni mucho menos comparable al que despertaban en él sus vastos interiores geométricos, despojados de su recubrimiento de mármol, con su audaz fábrica estructural bañada en luz cenital. Las dos obras maestras tardías de Kahn, el Museo Kimbell y la 'Sher-e-Bangla Nagar' (Ciudad del Tigre de Bengala, el capitolio de Bangladesh en Dhaka), provienen directamente de este despertar romano del arquitecto.

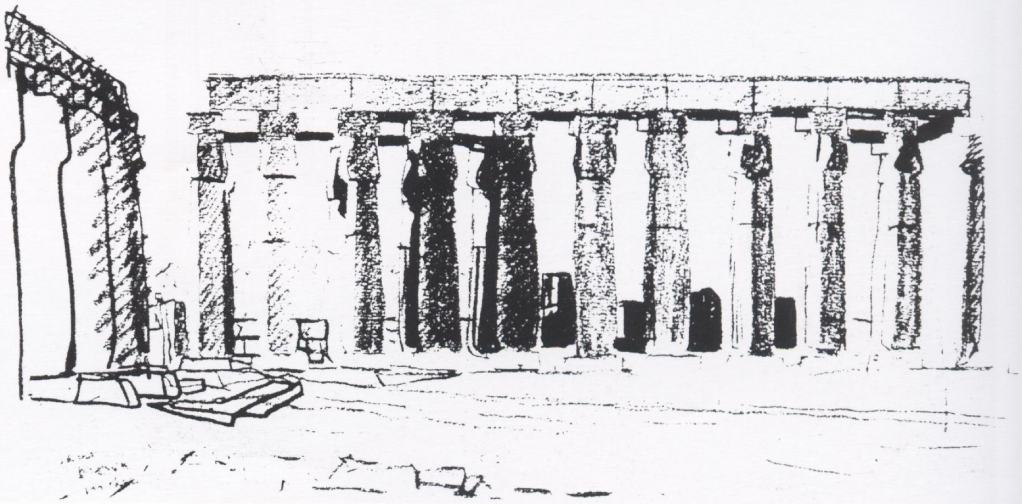
La obra que más le fascinaba eran las Termas de Caracalla, a las que se refería a menudo como su ideal. Las menciona en varias ocasiones en la antología *Louis I. Kahn: Writings, Lectures and Interviews,* editada por Alessandra Latour: «Mi diseño para Dhaka está inspirado, en realidad, en las Termas de Caracalla, pero muy ampliadas», dijo en una conferencia en 1964. «Si se contemplan las Termas de Caracalla,» escribió en 1960, «se comprende que puede uno bañarse igualmente bajo un techo a 2,5 metros de altura que bajo uno a 45, pero creo que hay algo en un techo a 45 metros que convierte a un hombre en un tipo diferente de hombre». Podría haber añadido que diseñar un techo de 45 metros de altura (se acercó a ello en la cámara de la Asamblea del capitolio de Dhaka) también convierte a un arquitecto en un tipo diferente de arquitecto: alguien que considera deseable que la monumentalidad contribuya a realzar las actividades públicas.

La difícil expresión

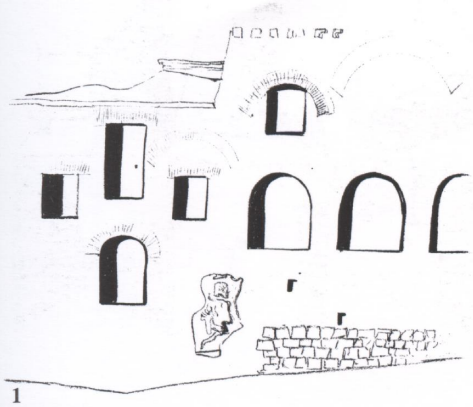
Un motivo por el que la antigüedad clásica penetró con una fuerza tan pura en los proyectos de Kahn fue la poca disposición por su parte a las disquisiciones intelectuales una vez alcanzado el destello de la inspiración. Sus reacciones viscerales eran lo importante para él, y las reflexiones a las que solía entregarse posteriormente tenían como único objetivo dilucidar el modo de construir el proyecto en cuestión. Aunque era un hombre extraordinariamente locuaz, Kahn tenía grandes dificultades para expresarse con claridad. Esto es algo que el compendio de Latour corrobora con desalentadora profusión. En una conferencia que dio Kahn en París durante las últimas semanas de su vida, intentó explicar la evolución de la arquitectura griega:

«Tomemos el ejemplo del Partenón. A la luz del sol, se puede ver que las paredes están rotas: las columnas destruyeron los muros, que protegían al hombre del peligro. Cuando el hombre se dio cuenta de que todo estaba tranquilo afuera, hizo un hueco en el muro y dijo: 'He hecho una abertura'. El muro lloró y dijo: '¿Qué me estás haciendo?' Y el hombre dijo: 'Me ha dado la impresión de que todo estaba bien y de que tenía que hacer esta abertura'. El hombre se dio cuenta de la necesidad de una abertura, la decoró y convirtió la mitad de arriba en un arco; al muro le gustó aquello y convino en que era hermoso. Uno no considera si es noble o no tener una abertura, porque la ventana estaba incluida en el orden del muro.»

Enunciaciones tan inarticuladas como ésta, típicas de Kahn, con sus cambiantes puntos de referencia, sus inexactitudes fehacientes (el arco fue desarrollado por la arquitectura romana, no la griega), su sintaxis torturada y los premiosos diálogos del autor con los materiales de construcción (el más famoso fue: «Le pregunté al ladrillo qué le apetecía, y el ladrillo me dijo: 'Me apetece un arco'»), tienden a



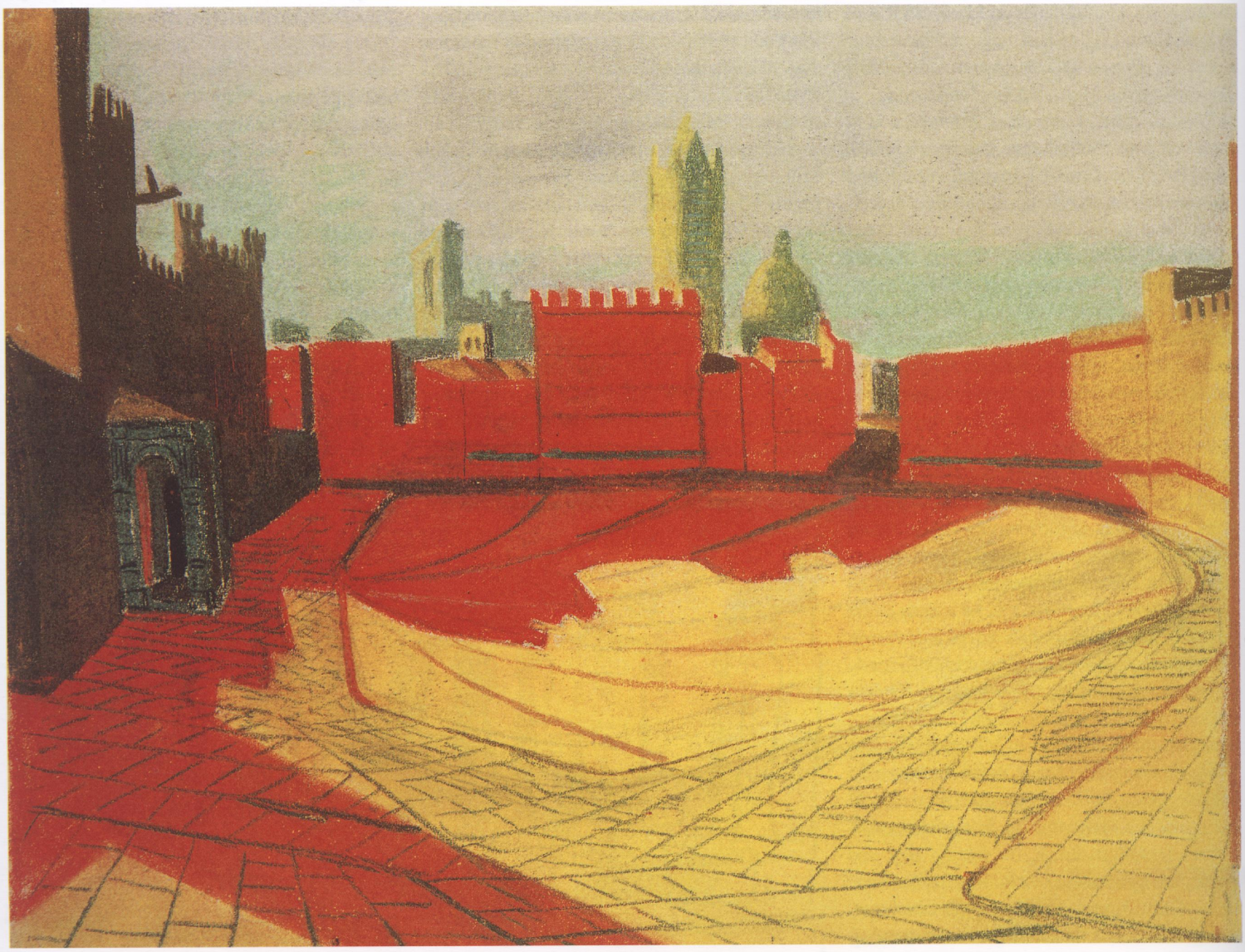
3



1

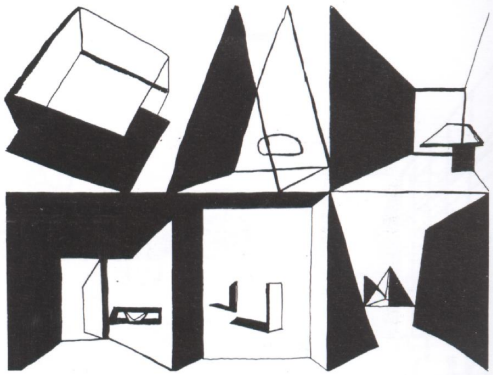
desmoronarse en la página impresa. Pero era tal la fuerza de la personalidad de Kahn que era capaz de infundir a sus imprecisas y prolijas divagaciones una convicción que llegaba a sus seguidores más claramente que las palabras mismas. Eran cientos los alumnos de Kahn que lo consideraban el más grande maestro que habían tenido nunca.

Ciertamente, Kahn estaba más interesado en impartir conocimiento que en adquirirlo por vías más convencionales. «Siempre alegaba que no había leído nunca,» escribe David G. De Long en *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture,* el catálogo de la exposición que va a estar viajando hasta 1994, «y no hay razón para no creerle». De hecho, una de las anécdotas más reveladoras contadas en ese libro se refiere a su encuentro con la planta de la Villa Adriana (otra de sus obras romanas favoritas), once años después de su regreso de la Academia Americana. Durante el arduo proceso de diseño del Instituto Salk (1959-1965) en La Jolla, según cuenta De Long, Thomas Vreeland, un joven arquitecto del estudio de Kahn, oía con frecuencia a Kahn discurrir en voz alta «sobre la Villa Adriana, en su esfuerzo por conjurar la esencia de un 'un lugar de lo inconmensurable'. Después de que varios de sus intentos de llegar a una solución satisfactoria sólo lograran arrancar de Kahn muecas reprobatorias, Vreeland sacó la planta de la Villa Adriana de un libro de la biblioteca del estudio y copió parte de ella en el problemático solar.



2

1 Muros romanos, Ostia, 1951.
2 y **3** Piazza del Campo, Siena, versiones 1 y 2, 1951.
4 Estudio para un mural basado en motivos egipcios, versión 3, 1951-1953.



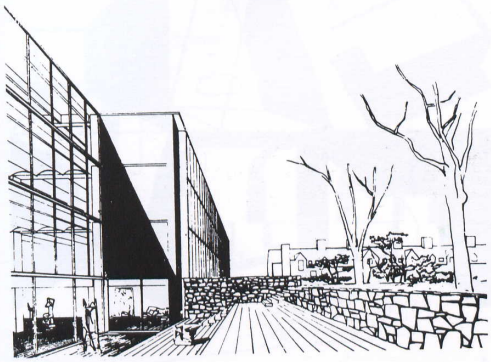
4

Kahn no reconoció inmediatamente el añadido y reaccionó con gran entusiasmo ante el dibujo de Vreeland.»

La tendencia de Kahn no era a usar las fuentes históricas como citas sino a considerarlas como evocaciones de la grandeza intemporal que, en su opinión, estaba ausente de la mayor parte de la arquitectura moderna. No buscaba el prestigio del precedente reconocido ni trataba de desplegar una erudición de la que carecía. Por tanto, fue una suprema ironía (y una indignidad póstuma) el que, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Kahn en 1974, fuera catalogado como el padre fundador de la arquitectura posmoderna.

Kahn, de hecho, fue profesor y patrón de muchos de los participantes en la primera fase del movimiento posmoderno, incluidos Robert Venturi, Denise Scott Brown, Charles Moore y Romaldo Giurgola. Y varios de los motivos utilizados frecuentemente por Kahn han producido un fuerte efecto en sus epígonos posmodernos. Entre ellos, el 'edificio dentro de una ruina' (todo un conjunto de construcciones dentro de un segundo conjunto de muros perimetrales con huecos sin acristalar, como en Dhaka y en el Instituto Indio de Administración de Ahmedabad, de 1962-1974); los muros de fábrica con enormes 'recortes' circulares o triangulares, como en Dhaka y en la Biblioteca de Exeter (1965-1972); y el énfasis en la simetría axial, debido a la influencia Beaux-Arts. Pero intentar convertir a Kahn en

3



1

1 Galería de Arte de Yale, 1951-1953: perspectiva del patio aterrazado.
2 Museo Kimbell, 1966-1972: perspectiva exterior.
3 Fundación De Menil, 1972-1974: croquis del alzado.
4 Centro de Arte Británico de Yale, 1969-1974: perspectiva desde la plaza rehundida.

un proto-posmoderno no sólo empequeñece su logro más audaz —arrancar la arquitectura institucional norteamericana de la vía de blando conformismo del Estilo Internacional tardío—, sino que lo vincula erróneamente con los comienzos de lo que hoy se considera una aventura crítica y estilística fallida.

El arte de la arquitectura

Tales interpretaciones erróneas y apropiaciones falsas subrayan la necesidad de definir a Kahn con mayor plenitud y precisión de lo que se ha hecho en los veinte años transcurridos desde su muerte. Su insistencia en que la arquitectura es sobre todo una forma artística ha otorgado nueva carta de naturaleza al diseño de edificios de alta calidad en este último cuarto de siglo. Kahn demostró que, si el arquitecto ya no resulta creíble como el ingeniero de lo social que soñaron los primeros adalides del Movimiento Moderno, puede seguir siendo al menos una fuerza fundamental en la cultura contemporánea.

La necesidad de explicar Kahn a la nueva generación es lo que ha impulsado la exposición retrospectiva preparada por David B. Brownlee y David G. De Long, de la Universidad de Pensilvania (donde Kahn estuvo impartiendo clases entre 1955 y 1974 y donde se ha depositado su archivo), y organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, donde la exposición se mostró durante la primavera de 1993, tras haber comenzado su periplo en Filadelfia y haber viajado a París y Nueva York.

Hace tiempo que es evidente que la obra de Kahn necesita ser revisada más que ninguna otra arquitectura reciente. La literatura crítica existente hasta el momento —desde los textos abiertamente promocionales de Scully hasta los elogios publicados tras la muerte de Kahn— carecía de estudios básicos fiables. Por otra parte, el bullicio y el estrépito de los posmodernos años ochenta dejaron poco espacio para que las cualidades interiores de un arquitecto como Kahn fueran apreciadas con la seriedad y calma que merecen. Así pues, la exposición puede considerarse un feliz acontecimiento, y aún más por su larga duración y por el hecho de presentarse en tres continentes.

La obra de Kahn toca muchas de las cuestiones que han preocupado a los arquitectos norteamericanos estos últimos años y, aunque la profunda revisión que Kahn merece ha tardado demasiado tiempo en producirse, el retraso también ha ofrecido una mejor perspectiva histórica para juzgar la exacta naturaleza de su contribución y su importancia de cara al futuro de la profesión. Sin embargo, tanto la exposición como su catálogo presentan dificultades para el no especialista deseoso de penetrar en la mística que ha hecho de Kahn una figura de culto entre otros arquitectos, pero poco conocida entre el gran público. Dar cuenta del mito tal vez fuera difícil, pero no tendría que haberlo sido presentar una introducción clara a la obra de Kahn. Desgraciadamente, aunque hay que alabar a los organizadores por haber logrado reunir tantos objetos importantes (especialmente los incomparables dibujos de Kahn y sus maquetas, menos emocionantes pero igualmente informativas) la disposición los mismos —al menos cuando fueron instalados en el Museo de Arte de Filadelfia y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York— rayaba con el desastre.

El catálogo de la exposición sufre muchas de las mismas deficiencias de la propia muestra. El problema se debe también en gran parte a la organización. Aunque el libro contiene gran cantidad de nuevas investigaciones sobre Kahn —de hecho, es en este momento la referencia básica—, la información sobre cada edificio está diluida entre varias secciones: un conjunto de seis ensayos a cargo de los organizadores; un reportaje fotográfico independiente con sus principales proyectos; una serie de ensayos monográficos más cortos sobre los edificios particulares a cargo de varios estudiosos de Kahn; y una cronología completa de sus obras construidas y no construidas. Las repeticiones y los solapamientos son numerosos y el lector que busque un edificio concreto se ve obligado a consultar profusamente el índice y a hojear sin descanso el volumen.

2

Lujo, calma y voluptuosidad

El Museo Kimbell está considerado unánimemente no sólo la obra maestra de Kahn, sino también el museo de arte más admirado del periodo moderno. Incluso aquellos que mantienen reservas con respecto a otros edificios del arquitecto —por ejemplo, sus viviendas, por lo general poco interesantes, su anodina Iglesia Unitaria (1959-1969) de Rochester, y el Erdman Hall (1960-1965), la severa residencia del Bryn Mawr College— se rinden indefectiblemente ante el Kimbell. Es la per-

3

fecta demostración de que la arquitectura destinada a mostrar el arte no necesita ser neutral hasta el punto de la abnegación, como algunos mecenas y críticos han alegado durante el reciente periodo de apogeo de la construcción de museos. En el Kimbell, arte y arquitectura coexisten en sublime equilibrio, vitalizándose mutuamente y creando una atmósfera que podría describirse de forma inmejorable mediante la famosa y por una vez absolutamente apropiada trinidad de Baudelaire: *luxe, calme et volupté.*

En el caso del Kimbell, Kahn recurrió de nuevo a las fuentes romanas para sus galerías con bóveda de medio cañón pegadas lateralmente y dispuestas en torno a cuatro patios (en las versiones preliminares se proponía un número mayor de atrios). Pero en esta ocasión no se inspiró en la gran arquitectura pública de las termas y los foros, como en el caso de Dhaka y Ahmedabad, sino que dirigió la mirada hacia la escala más íntima —aunque imponente también— de la villa romana rodeada de jardín. Se inspiró también en formas clásicas menos exaltadas; en concreto, en los depósitos y almacenes con techos abovedados relativamente bajos, tales como el Ramesseum de Tebas y el Porticus Aemiliae de Roma.

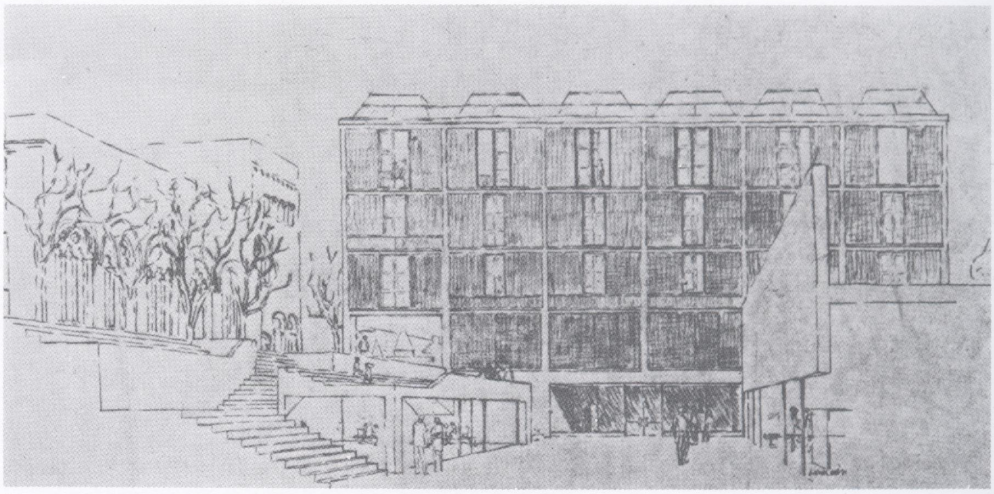
Sin embargo, cualquier referencia a lo ordinario o a lo utilitario se desvanece ante el arcádico enclave de estanques cristalinos y delicados acebos y ante el lujoso recubrimiento de travertino tostado del edificio. Aunque ahora se entra al museo a través de una puerta sin interés situada frente al aparcamiento (una vista que no aparece en ninguno de los catálogos de la exposición), Kahn había deseado que los visitantes se acercaran por el alzado que ahora se considera el posterior del edificio, frente al cual se yergue el Museo Amon Carter (1961), de Philip Johnson, al otro lado de un parque muy cuidado.

No obstante, una vez dentro del edificio, el visitante se ve atraído hacia las salas de exposición tanto por las escaleras como por la iluminación cenital proveniente de los ingeniosos lucernarios de Kahn, los más sugerentes y memorables que se han realizado desde la galería Dulwich de John Soane (1811-1814). Así, la mirada se ve impelida constantemente hacia lo alto, retornando únicamente a los cuadros en progresión con el avance, con lo cual se asegura un aislamiento perceptivo de los mismos mucho mayor que el que proporcionan las divisiones espaciales exclusivamente de las galerías. Cada obra de arte —considerada cuadro a cuadro, la Kimbell es una de las mejores colecciones de pintura de los Estados Unidos— habita un volumen arquitectónico completamente propio definido a base de luz, con lo que se consigue una relación plena entre el espectador y la obra. Kahn superó a todos los niveles la tarea impuesta por el director y fundador del museo, Richard Fargo Brown, quien solicitó del arquitecto que buscara «calidez, suavidad e incluso elegancia» en espacios de «armoniosa simplicidad y proporciones humanas».

Cuatro magníficos clientes

La manera en que se consiguió dicho objetivo queda explicada en detalle en el catálogo escrito por Patricia Cummings Loud como complemento de la exposición *The Art Museums of Louis I. Kahn,* celebrada en 1989 y 1990 (que también hizo una parada en el Kimbell, donde no se vio sobrecargada por un mal concebido simulacro de la obra del autor del edificio). Esta obra, basada en investigaciones exhaustivas, documenta la creación de la Galería de Yale (1951-1953), el Kimbell y la última obra realizada de Kahn, el Centro de Arte Británico de Yale, de 1969-1974 (construido después de su muerte por la firma de Pellecchia y Meyers), así como el proceso de diseño (de 1972 a 1974) del Museo De Menil en Houston, no construido, y revela que, incluso con cuatro clientes excepcionalmente favorables —el presidente de Yale, A. Whitney Griswold, un entendido en arquitectura; Velma Kimbell, una persona con un gran sentido de lo cívico; el moderno mecenas Paul Mellon; y la distinguida coleccionista Dominique de Menil—, al arquitecto dichos encargos le resultaron de lo más arduos. Cada uno de los proyectos sufrió varias revisiones fundamentales, lo que, en sí mismo, no es una práctica insólita en arquitectura, pero que en el caso de Kahn parece haber sido un aspecto necesario de su proceso de diseño, no tan alejado del usado por el escritor que hace innumerables correcciones sobre las galeradas en lugar de hacerlas sobre el manuscrito.

Kahn era capaz también de interpretar erróneamente los deseos de sus clientes: su primera y grandiosa propuesta para el Centro de Arte Británico fue producto de sus falsas concepciones respecto a lo que el fabulosamente rico Mellon consideraría apropiado. Al pie de unos



4

1

1 Museo Kimbell: vista interior de una de las salas de exposiciones con los difusores de luz natural en la cúspide de las bóvedas.

de los primeros bocetos, Kahn escribió 'Palazzo Melloni'. El arquitecto no tardó en descubrir que su discreto patrocinador tenía en mente algo más parecido a una confortable y sobria mansión campestre inglesa. (Cuando se encontraba frente a sus clientes más eminentes, Kahn tenía tendencia a trastornarse un poco. Jules Prown, un historiador de arte de Yale que actuaba como intermediario de Mellon en el proyecto del Centro de Arte Británico, recuerda que parte de su trabajo consistía en tratar de convencer a Mellon y sus socios de que «este tipo no era una especie de poeta loco»).

Una presencia etérea

Pero cualquier idea de que Kahn pudiera ser un excéntrico sin sentido de la realidad se desvanece ante el aura de nobleza de sus mejores edificios, e incluso ante los soberbios pasajes que pueden encontrarse en algunas de sus obras menos felices. El Centro de Arte Británico de Yale, organizado alrededor de dos patios interiores de diecisiete metros de altura que demuestran los problemas que a menudo tenía Kahn con los espacios abiertos con varios niveles, dispone no obstante en su última planta de unas salas de exposición con luz cenital de excepcional calidez y luminosidad (aunque no acaban de alcanzar la calidad misteriosa del Kimbell). La Biblioteca de Exeter muestra similares disyunciones entre los espacios públicos colosales y las zonas de estudio privadas. Sin embargo, a pesar de la ausencia de transiciones suaves entre tipos diferentes de espacios, estos proyectos no enteramente resueltos expresan el deseo de Kahn de infundir un sentido de trascendencia a las instituciones culturales y de revelar que juegan un papel fundamental en nuestra sociedad, algo que la arquitectura reciente les ha negado en gran medida.

Mejor que ningún otro arquitecto norteamericano de su tiempo, Kahn entendió e hizo realidad el dictado de Le Corbusier de que la arquitectura es «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz». A pesar de sus frecuentes circunloquios mentales, Kahn era capaz a veces de dar a entende sus intenciones. «Me viene a la mente Tols tói», escribió Kahn en 1970, cuando estab inmerso en el encargo del Museo Kimbell «que pasaba del descreimiento a la fe sin solu ción de continuidad. En su última etapa deplo raba los milagros, diciendo que Cristo resplan decía sin necesidad de ellos. Era como dirigi una vela hacia el sol para verlo mejor».

Aquello, en efecto, era lo que Kahn inten taba y a veces conseguía hacer. Los interiore del Kimbell, bañados en una luz natural qu otorga a sus bóvedas una presencia etérea, est lo más cerca que probablemente podamos lle gar nunca de una arquitectura de lo infinito Allí, el espíritu de Kahn se hace sentir a travé de la expresión imperecedera de la arquitectu ra como arte.

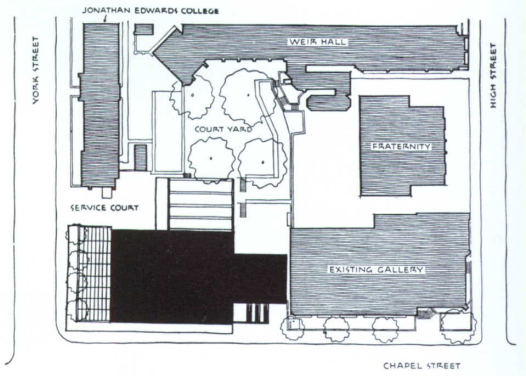
Martin Filler, crítico norteamericano, ha sido director de la revista Design Quarterly *y es colaborador de la* New York Review of Books.

Principios geométricos

Tras una etapa inicial marcada por su educación académica y su dedicación al diseño de conjuntos residenciales de carácter comercial, Louis Kahn comenzó una serie de obras en las que la geometría ocupó un lugar primordial. Con una particular combinación de conocimientos compositivos tradicionales y recursos tecnológicos punteros, sus primeros edificios supusieron aportaciones conceptuales de gran trascendencia.

De este primer periodo se ilustran a continuación sus tres primeras obras canónicas. La Galería de Arte de Yale se integra cuidadosamente en su contexto urbano y ofrece espacios diáfanos coronados por una elaborada losa de hormigón. La Casa de Baños de Trenton es una pequeña muestra de ese enfoque tan personal de la relación entre la organización formal y el cometido funcional. Finalmente, los Laboratorios Richards suponen la materialización radical de su distinción entre espacios servidores y servidos, además de constituir un hito visual en su entorno universitario. Todos los comentarios son de Carlos Verdaguer.

Planos tetraédricos
Galería de Arte de la Universidad de Yale
New Haven, Connecticut 1951-1953



1

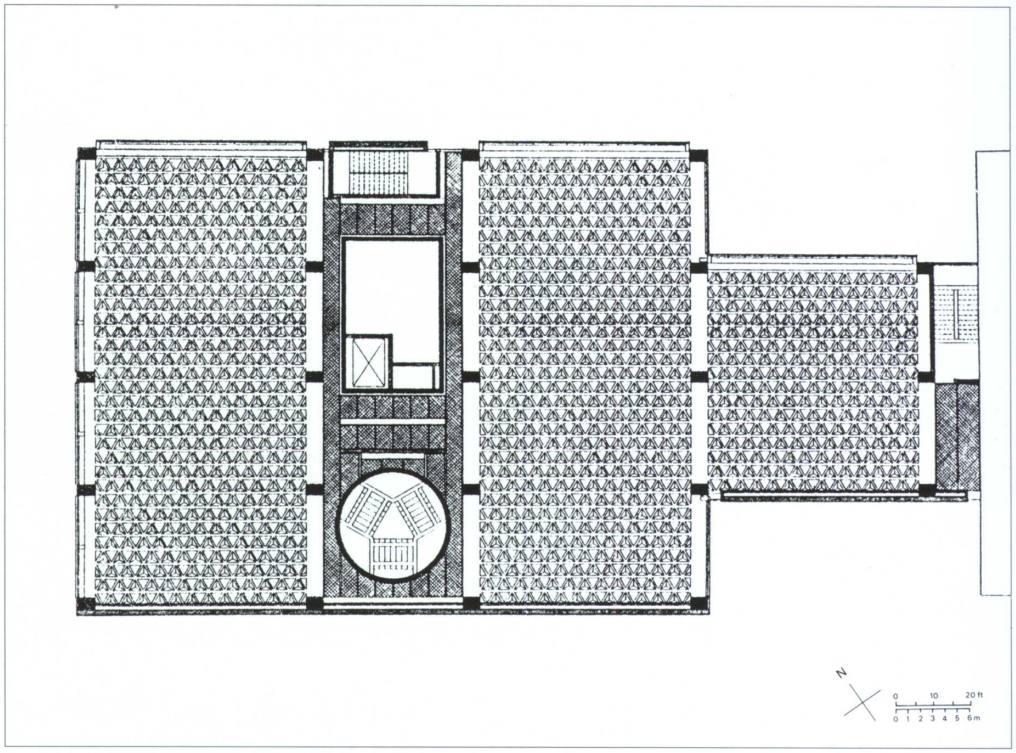
Cuando recibió el encargo de la Galería de Yale, gracias al apoyo de su viejo amigo el arquitecto George Howe y del por entonces joven crítico Vincent Scully, Kahn se encontraba como residente en la Academia Americana en Roma, una circunstancia que parece decisiva para el cambio de rumbo experimentado por el arquitecto cuando contaba cincuenta años. Esta obra supone su ruptura definitiva con la ortodoxia del Movimiento Moderno y las versiones comerciales del mismo que dominaban el panorama arquitectónico institucional norteamericano del momento.

El encargo consistía en la ampliación de la galería de arte existente en la Universidad de Yale y entre las condiciones del programa figuraba que debía albergar provisionalmente el departamento de arquitectura de dicha universidad mientras se llevaba a término la construcción del edificio diseñado por Paul Rudolph, que había de situarse al otro lado de la York Street, al noroeste de la galería.

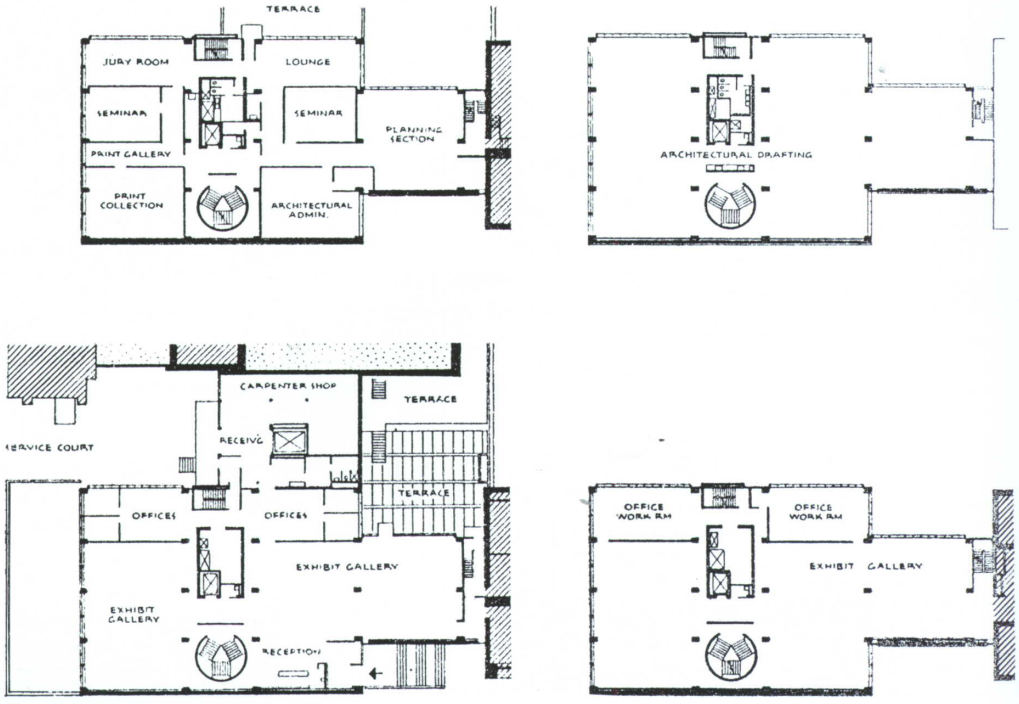
La nueva galería consiste básicamente en un alto volumen paralelepipédico que cierra el extremo de una manzana rectangular, continuando el volumen de la antigua galería y creando un patio ajardinado con los demás edificios existentes. Este volumen exento se comunica con el antiguo edificio mediante una galería más estrecha de la misma altura. La distribución en planta viene ordenada por el bloque de servicios y la escalera triangular contenida en un cilindro que divide en dos partes iguales el volumen principal. Las salas de exposición ocupan las plantas primera y segunda, mientras que las dos últimas plantas alojan la escuela de arquitectura.

La fachada de ladrillo a la Chapel Street, ciega y dividida horizontalmente por estrechas bandas de piedra caliza, es el elemento principal que configura la imagen exterior de este edificio, realzando el contraste con los otros alzados acristalados. La disposición de la entrada principal, retranqueada perpendicularmente a la calle, refuerza también la homogeneidad de esta fachada ciega. Los grandes casetones tetraédricos de los forjados de losa de hormigón, en los que se plasma la influencia de su amigo Buckminster Fuller, caracterizan los espacios diáfanos del interior correspondientes a las galerías de exposición. La red horizontal de instalaciones, otra de las preocupaciones del arquitecto, se desarrolla por entre los intersticios superiores de los tetraedros.

En esta obra, Kahn alcanza por primera vez el equilibrio entre monumentalidad casi primitiva, orden clásico y justificación estructural que habría de desarrollar en su obra posterior.



2

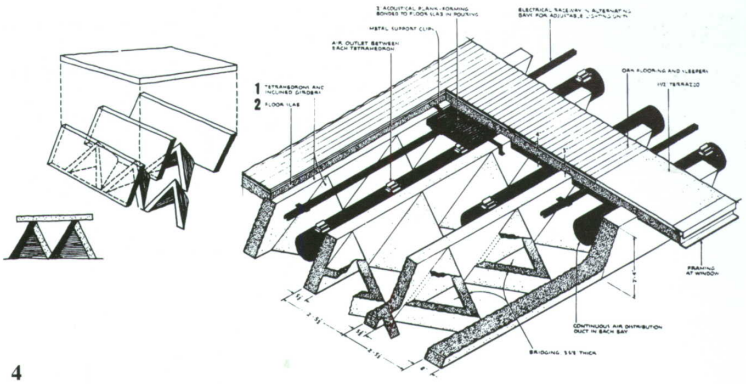


3

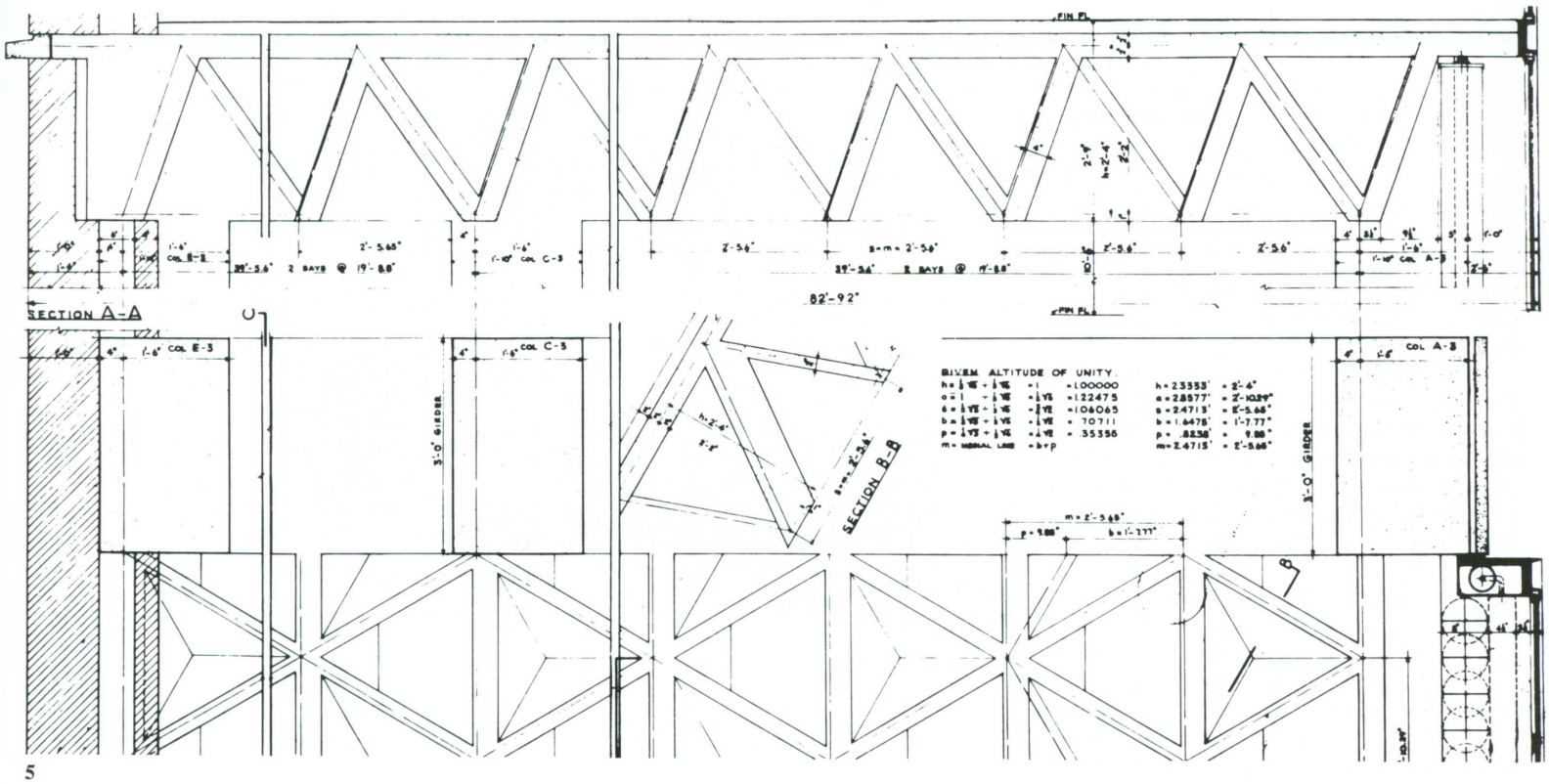
1 Plano de situación.
2 Planta de techos con la proyección de la retícula tetraédrica.
3 De abajo arriba y de izquierda a derecha, plantas baja, primera, segunda y tercera.
4 y **5** Esquema isométrico y detalle constructivo de la estructura de los forjados.
6 Sección transversal y alzados.

En las páginas siguientes
1 Vista exterior desde el patio trasero.
2 Sala interior con el cilindro de la escalera.
3 Escorzo del lucernario de la escalera.

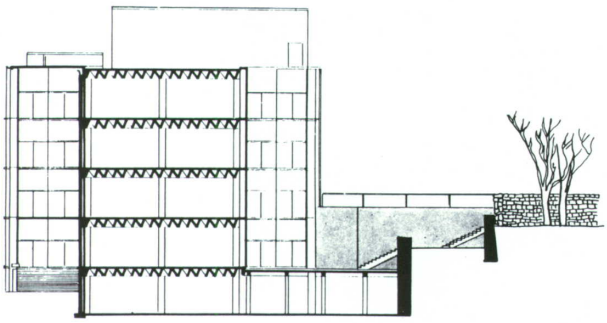
Fotos: Grant Mudford.

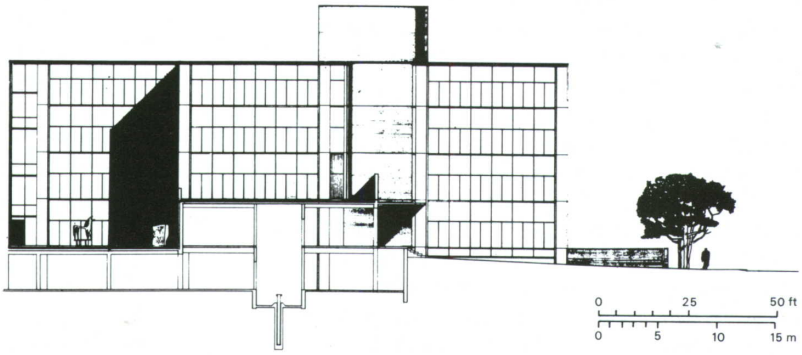


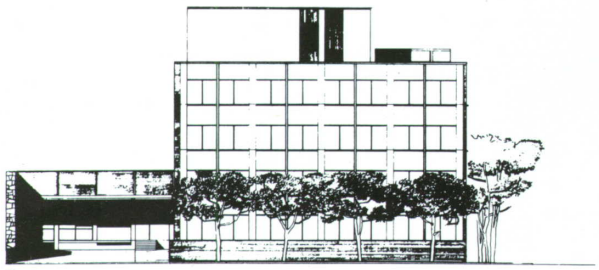
4

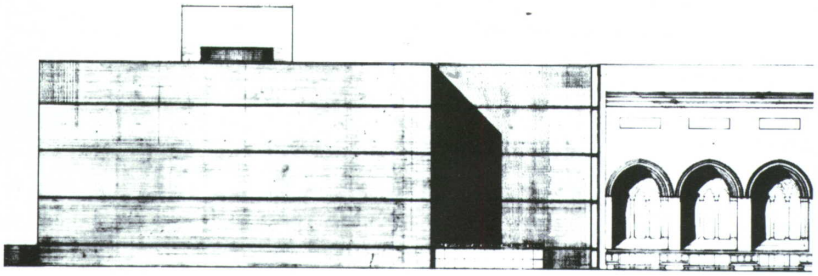


5







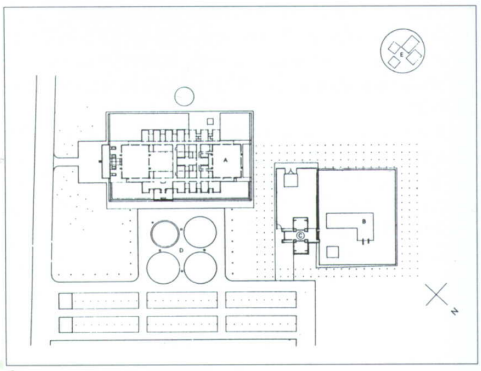


6

1

2

El vacío geométrico
Centro para la Comunidad Judía
Trenton, Nueva Jersey, 1954-1959



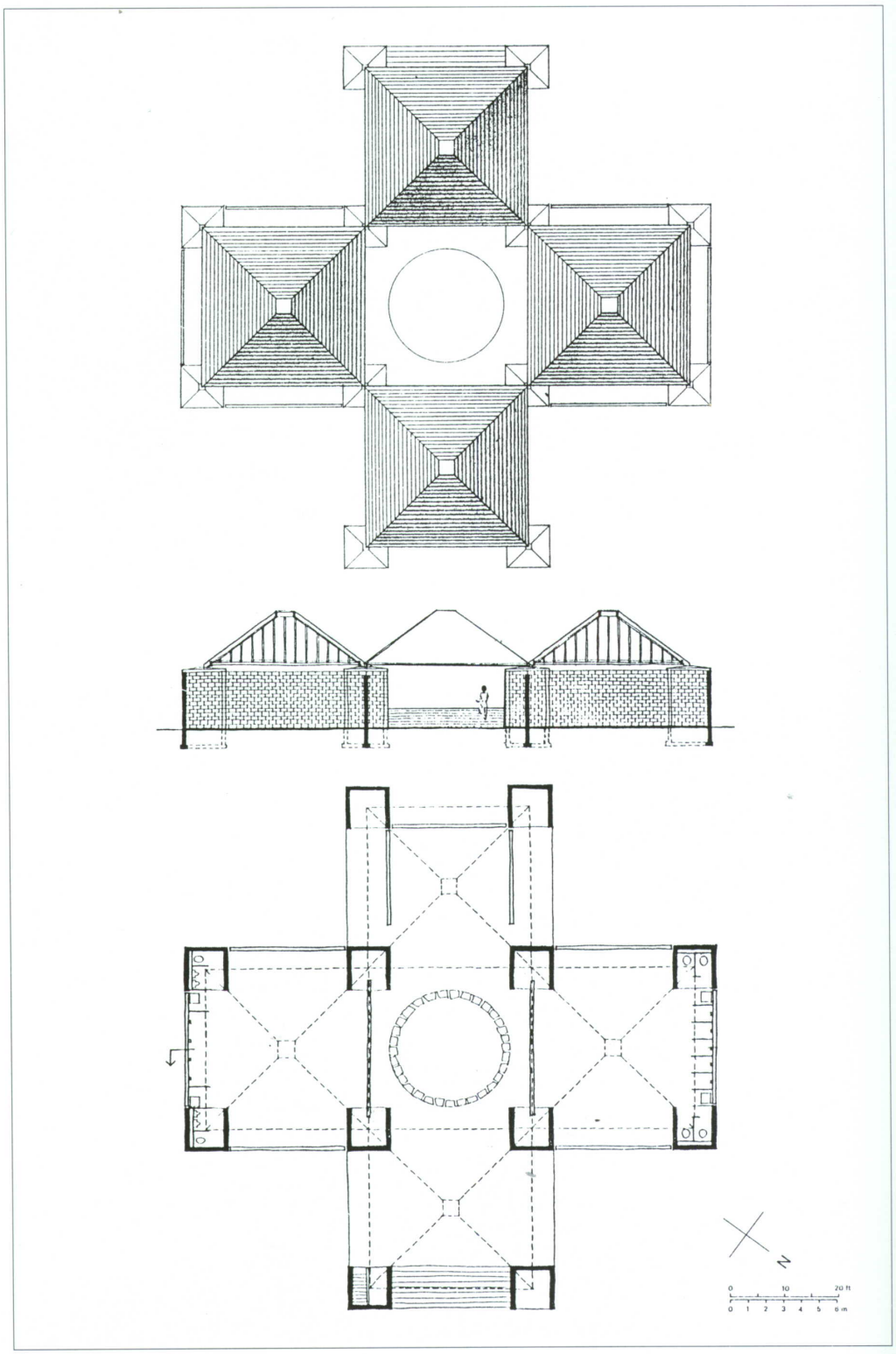
1

Los proyectos que Kahn realizó inmediatamente después de la Galería de Arte de Yale (las casas DeVore y Adler, la Sinagoga Adath Jeshurun y el Centro Médico AFL-CIO) revelan la búsqueda de un nuevo lenguaje propio, basado en un repertorio de cuerpos geométricos puros que remiten a formas del pasado sometidas a un proceso de depuración. Las composiciones a base de cuadrados de las dos casas mencionadas son el origen del posterior diseño de la casa de baños del Centro Judío de Trenton, así como de la idea de las 'columnas huecas' que sirven como contenedores para funciones secundarias.

El encargo de este centro le llegó a través de Harvey Saaz, un abogado judío de Yale sensible a la estética y las inquietudes formales de Kahn, y a la sazón presidente del comité de construcción asignado por los clientes, una asociación judía de alcance nacional, dedicada a la educación y 'americanización' de los numerosos inmigrantes judíos. Durante los años de desarrollo del proyecto, Kahn llegó a realizar cuatro versiones diferentes del edificio principal, pero problemas presupuestarios, administrativos y la circunstancia crucial de la muerte de Saaz hicieron que finalmente no se llevara a cabo la totalidad de la obra, para disgusto de Kahn, quien consideraba este proyecto muy importante dentro de su obra.

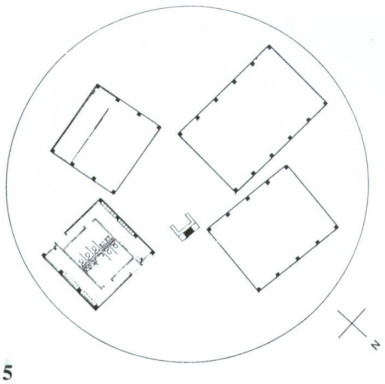
La pequeña Casa de Baños, una de las partes que se construyeron, supuso un punto de inflexión en la trayectoria del arquitecto, y el primer edificio construido en el que resolvía de forma sencilla y contundente el concepto de los espacios 'sirvientes' y 'servidos'. A partir de ese momento, Kahn no tuvo que «mirar a otros arquitectos en busca de inspiración», según sus propias palabras. La experiencia de la pequeña casa de baños fue tan importante que modificó el proyecto del edificio principal, en el que seguía trabajando. El campamento infantil, construido también, se resolvió mediante una disposición informal de cuerpos geométricos.

En el proyecto definitivo del edificio comunitario, no construido, una rigurosa trama reducía la complejidad del programa y lo organizaba jerárquicamente en torno a un patio interior. Para cubrir las luces del auditorio y el gimnasio, Kahn usó el mismo sistema de pirámides truncadas que en los espacios secundarios, integradas en la trama, lo cual contribuía a la homogeneidad del conjunto. El proyecto que se construyó finalmente, obra del estudio local Kelly & Gruzen, ocupa el mismo lugar en el solar y tiene la misma disposición que la versión final desarrollada por Kahn.

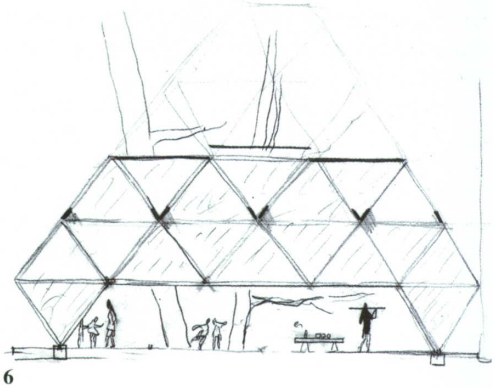


2

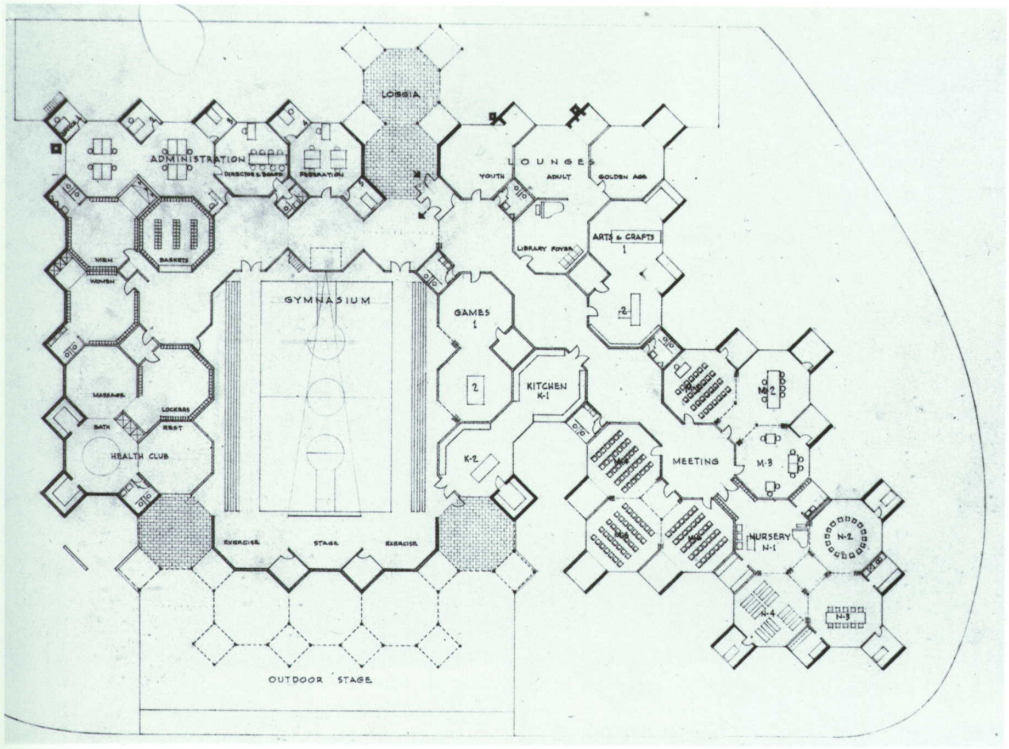
1 Plano de conjunto de la cuarta fase (1958): A, edificio comunitario; B, piscina exterior; C, casa de baños; D, zona de juegos; E, campamento diurno.
2 Planta de cubiertas, sección y planta baja de la casa de baños.
3 y **4** El edificio comunitario en las versiones de 1956 y 1958 (Kahn Collection).
5 y **6** Campamento diurno: planta construida, 1957, y croquis preliminar, 1955-1956 (Kahn Collection).
7 Perspectiva interior, 1957.
8 Perspectiva exterior, 1958.



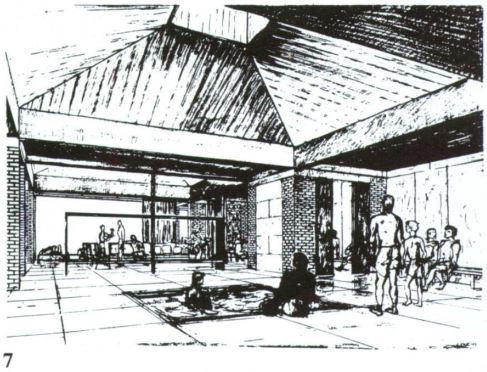
5



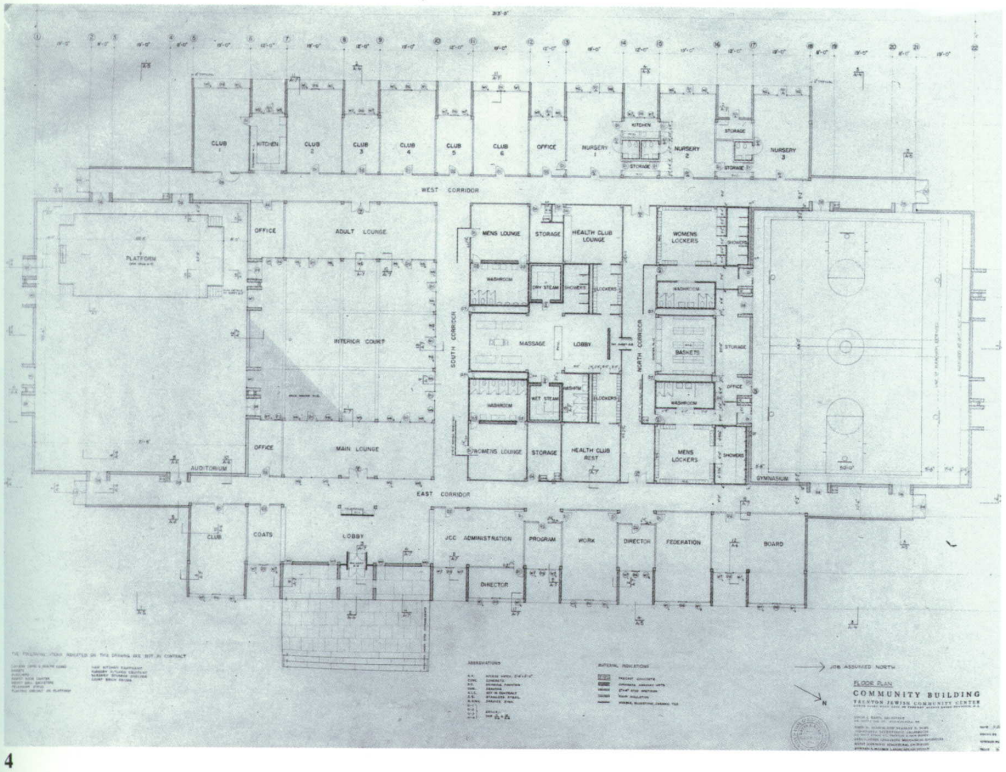
6



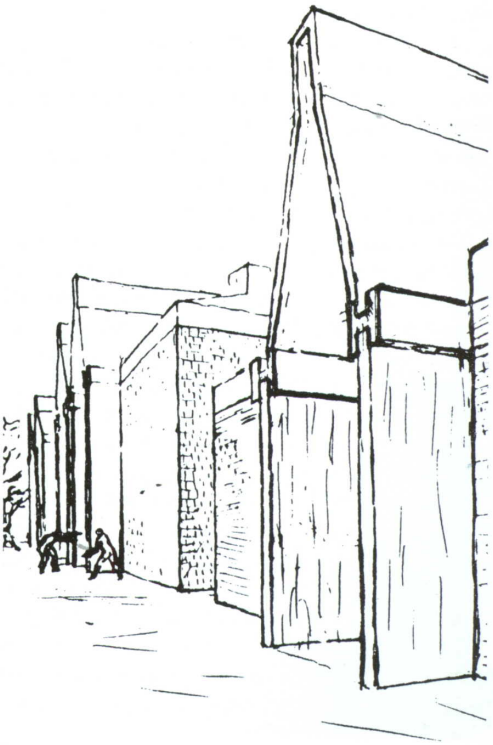
3



7



4



8

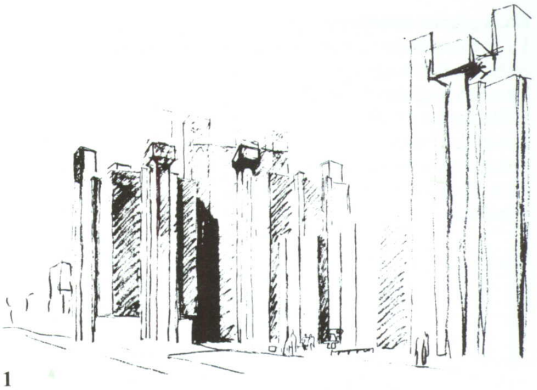
1

1 Espacio central de la casa de baños.
2 Vista exterior con las pirámides de la cubierta.

Fotos: Grant Mudford.

2

Torres sirvientes
Laboratorios Médicos Richards
Filadelfia, Pensilvania, 1957-1965



1

Entre 1954 y 1957, mientras desarrollaba el lento proceso de diseño del Centro Judío de Trenton, Kahn trabajaba simultáneamente en otros varios (los laboratorios RIAS de Baltimore, la Biblioteca de Washington y las casas Morris y Clever), elaborando su nuevo lenguaje, ampliando su repertorio de formas y recuperando los conceptos de orden y simetría que su educación académica le había inculcado.

En 1957 dejó de dar clases en Yale para entrar en la Universidad de Pensilvania, lo cual propició el encargo de los laboratorios de investigación médica de dicha facultad, bautizados posteriormente como Laboratorios Alfred Newton Richards, una de las obras que con más fuerza expresa su ruptura con muchos de los principios funcionales canónicos del Movimiento Moderno. Este proyecto supuso, además, el principio de su colaboración fija con el ingeniero August Kommendant, quien habría de aportar el elemento de experimentación estructural a la obra posterior del arquitecto.

En los laboratorios Richards, Kahn desarrolló al máximo el concepto de diferenciación de espacios sirvientes y servidos, enfatizando la idea de que cada función debe dotarse de una estructura independiente y reconocible visual y estructuralmente. En un primer momento, el proyecto constaba de tres torres cuadradas de laboratorios de ocho plantas, conectadas a tres de los lados de una cuarta torre de diez plantas, destinada a los animales objeto de las investigaciones. Posteriormente, el proyecto, vinculado al edificio existente de la Facultad de Medicina, se amplió con otras dos torres de laboratorios y una de comunicaciones hasta cubrir linealmente el espacio entre la Facultad y el edificio, también existente, de los laboratorios de Zoología.

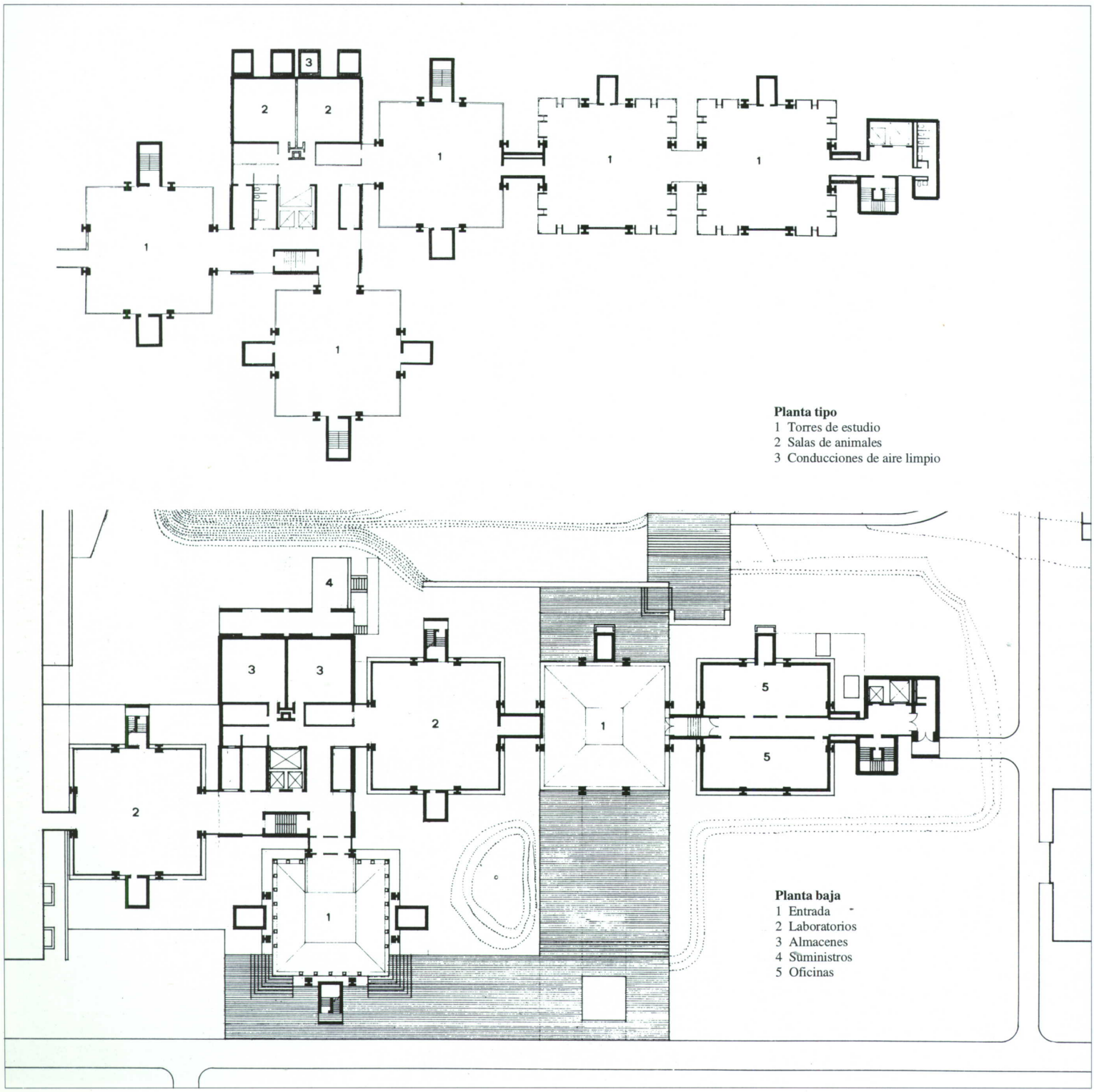
El elemento característico de este proyecto son las altas columnas huecas que albergan tanto las comunicaciones verticales como las instalaciones y las entradas y salidas de aire, inspiradas por las torres medievales de San Gimignano. Estos elementos, cuya justificación funcional se ha demostrado con el tiempo más bien secundaria, tienen sin embargo gran fuerza simbólica y poética y constituyen una representación paradigmática de la separación de funciones proclamada por el arquitecto.

Su colaboración con Kommendant dio lugar en esta obra a una solución estructural a base de vigas Vierendel formadas por elementos ensamblables de hormigón pretensado que permiten albergar la red de comunicaciones horizontales y, gracias a su disposición en voladizo en las esquinas, liberar éstas para la solución de ventanas diseñada por Kahn.

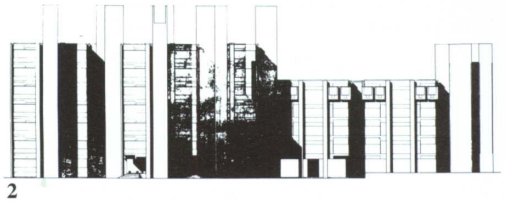
2

En la página anterior
1 y **2** Croquis de conjunto y vista exterior de uno de los edificios de laboratorios.
En estas páginas
1 Plantas baja y tipo.
2 Alzado general.
3 Esquema estructural y detalles de montaje.
4 a **6** Fotos de maqueta con las torres de servicio, el entramado estructural y el conjunto de ambos.

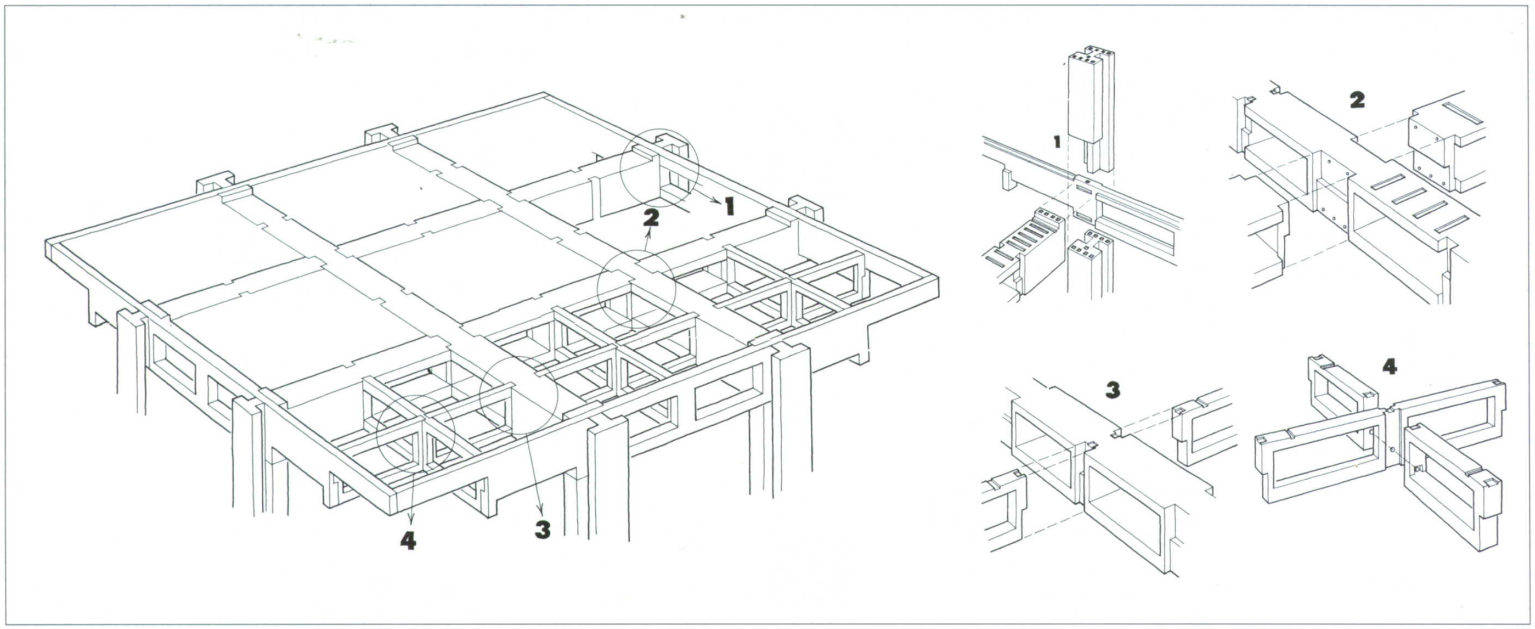
Fotos: Grant Mudford.



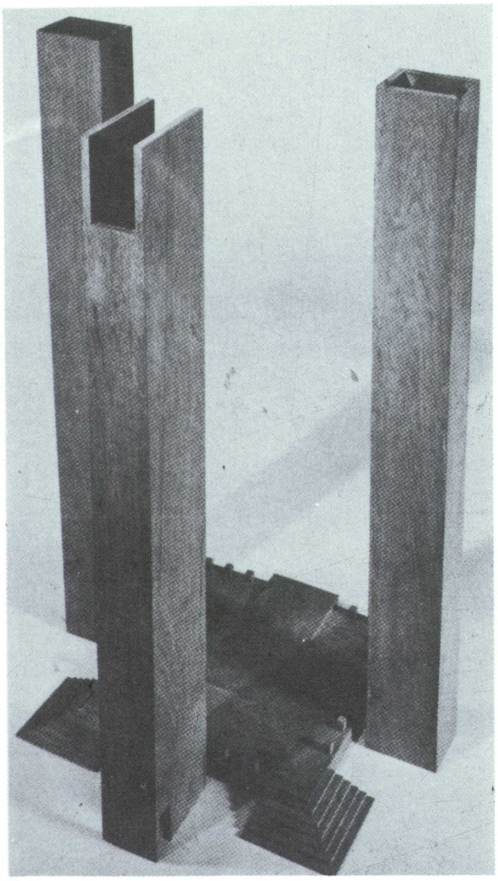
1



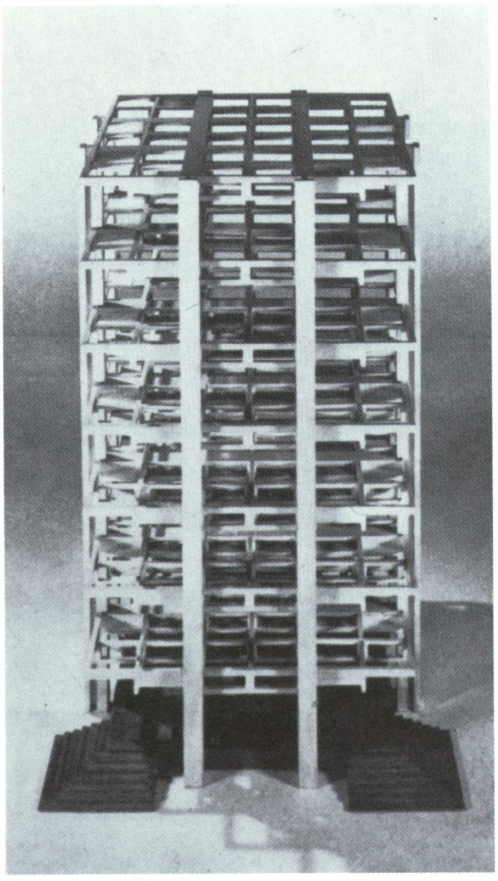
2



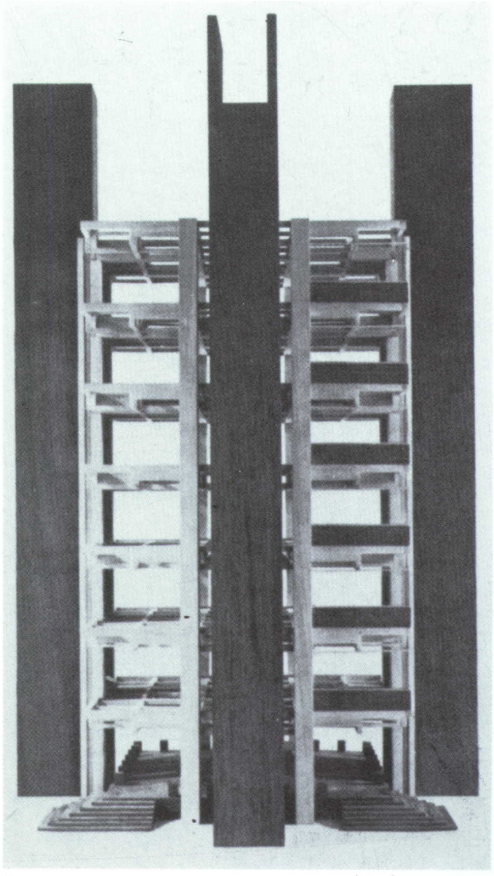
3



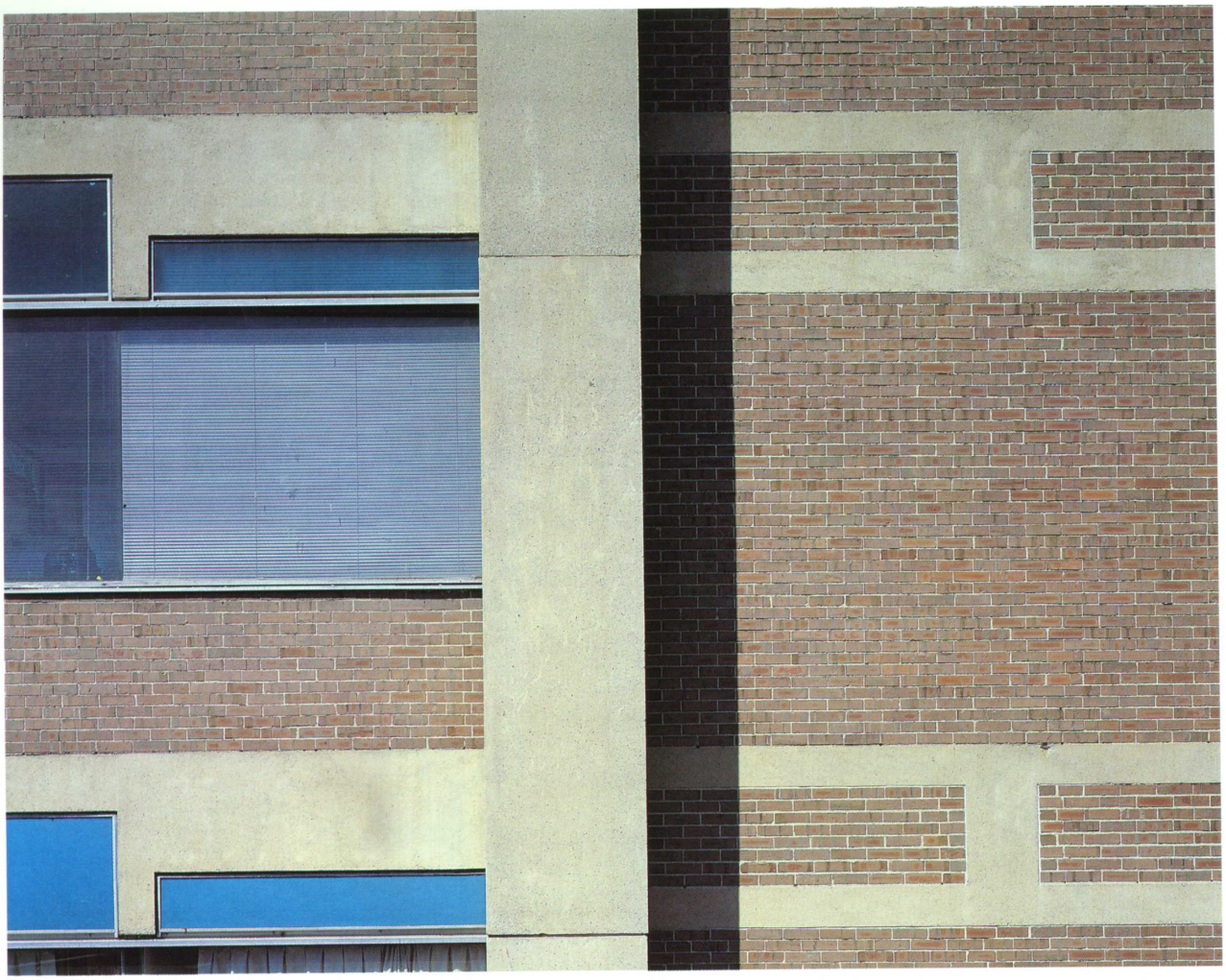
4



5



6



1

1 Detalle de la fachada con la combinación de los distintos materiales.
2 Vista de conjunto con la silueta de las torres en el panorama del campus universitario.

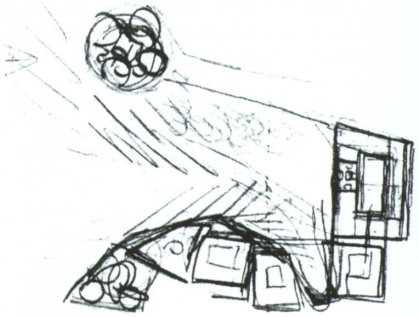
2

Paisajes en escena

Las rigurosas geometrías de Kahn no suponían para sus edificios una autonomía formal que los desligara de su contexto, fuera éste urbano o paisajístico; se establecía más bien un diálogo enriquecedor entre lo nuevo y lo existente. A esta relación del edificio con su entorno externo se unía asimismo la creación de unos espacios públicos en los que la iluminación natural podía alcanzar efectos dramáticos, especialmente en edificios con salas de reunión para la representación de actos culturales o religiosos.

El paisaje desempeña un papel protagonista en la concepción del Instituto Salk, donde la visión panorámica del Pacífico queda enmarcada por dos alas de construcciones que se inflexionan hacia el escenario natural. La Iglesia Unitaria oculta tras sus compactas masas de ladrillo un espacio interior envuelto en la luz que desciende desde unas claraboyas en cruz. En el Teatro de Fort Wayne, por su parte, la escenográfica fachada anuncia un dramático auditorio configurado como una caja de resonancia rodeada de muros.

Un patio al horizonte
Instituto Salk de Estudios Biológicos
La Jolla, California, 1959-1965

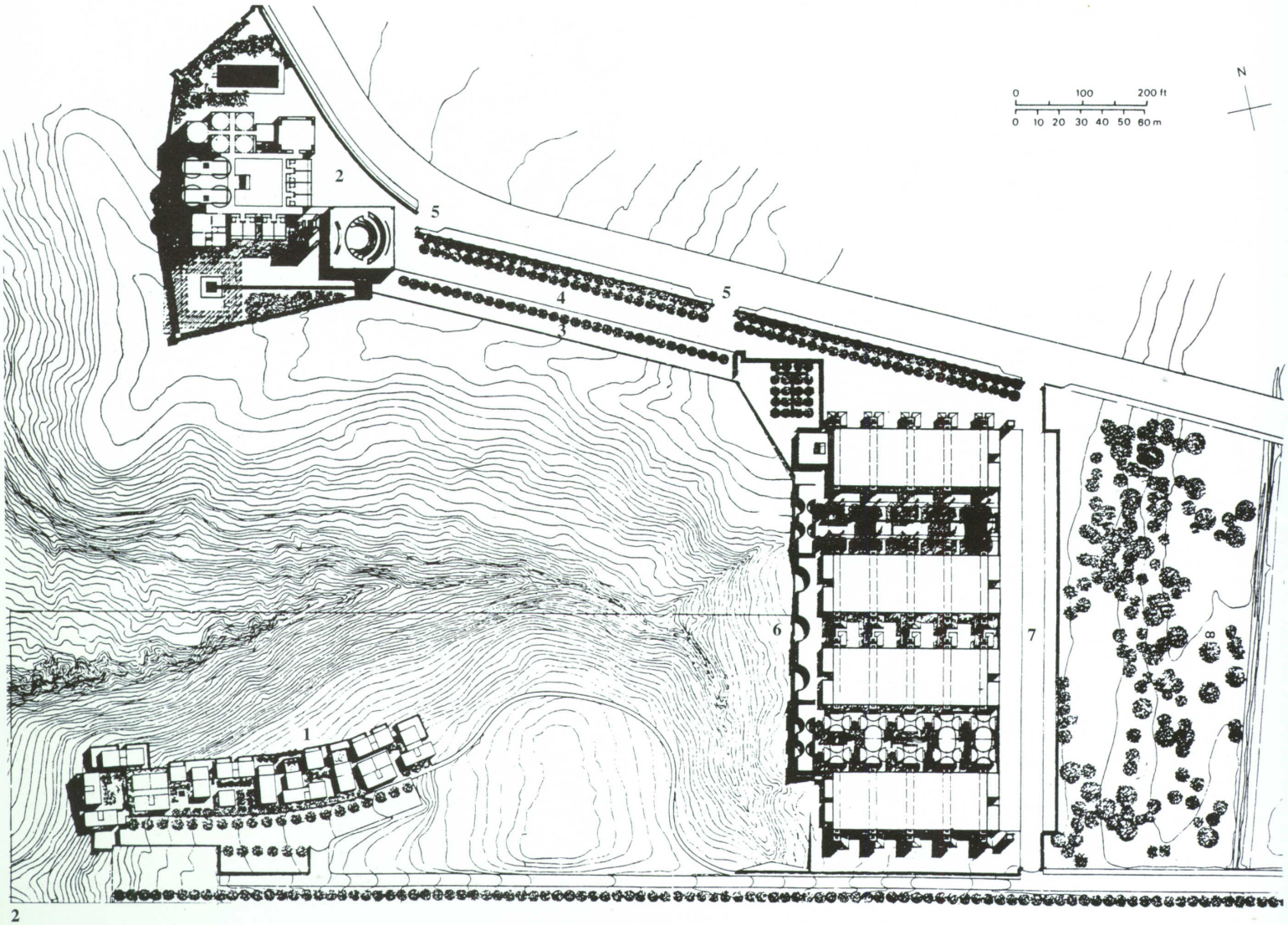


1

Tras asistir a una conferencia de Kahn, Jonas Salk, el inventor de la vacuna contra la poliomielitis, acudió con él a visitar los Laboratorios Richards y la viva impresión que le produjo la obra le ratificó en su decisión de encargarle el diseño del edificio para el instituto del cual era fundador. Éste sería el comienzo de una estrecha colaboración entre arquitecto y cliente, que habría de prolongarse a lo largo del arduo proceso de diseño del Instituto Salk.

La concepción de este proyecto es simultánea a la del Consulado de Angola y a la de la Iglesia Unitaria, y comparte con estas obras muchas soluciones e ideas, en particular la 'teoría de los muros' que había empezado a desarrollar en el consulado y que aplicó en el Instituto Salk en el conjunto destinado a reuniones, finalmente no construido. En su versión final, este proyecto, situado en un agreste paraje natural frente al Pacífico, constaba de dos conjuntos de edificios de configuración muy diferente: el correspondiente a los laboratorios propiamente dichos, formado por dos pastillas longitudinales enfrentadas, dejando entre ellas un patio con vistas al océano y al bosquecillo trasero; y el llamado 'lugar de encuentro', un aglomerado de salas de reuniones y conferencias, restaurante, gimnasio y biblioteca, cuya directa inspiración había de ser la Villa Adriana, una de las referencias perennes en la mitología personal del arquitecto. La idea global de la obra era crear un espacio que facilitase la reflexión individual y colectiva, y el trabajo conjunto de una comunidad cerrada de científicos, al modo de los monasterios medievales. En el primer conjunto, Kahn se centró especialmente en la diferenciación entre los espacios de los laboratorios, abiertos y destinados al trabajo concentrado, y los de los estudios, orientados hacia el mar y hacia el patio interior, y cuya función es la de ofrecer un espacio para la relajación mental. En el diseño del patio fueron fundamentales las sugerencias del arquitecto mejicano Luis Barragán, que recomendó prescindir de la vegetación y hacer un pavimento duro con un sencillo canal de agua.

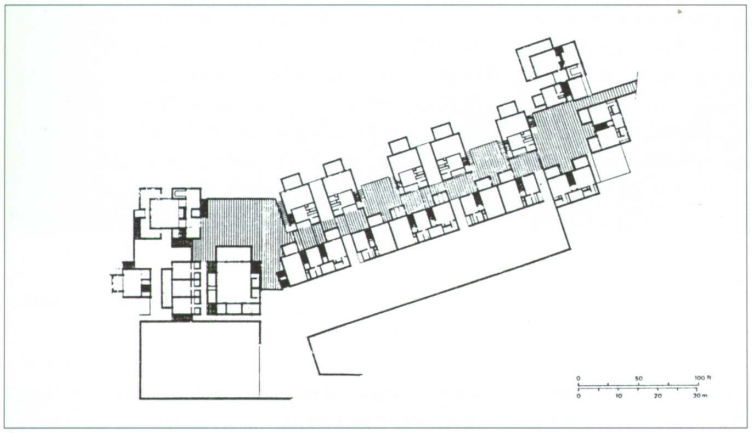
En su conjunto, este edificio es la representación más perfecta de la idea de Kahn del silencio y la luz, y constituye una de sus obras más influyentes.



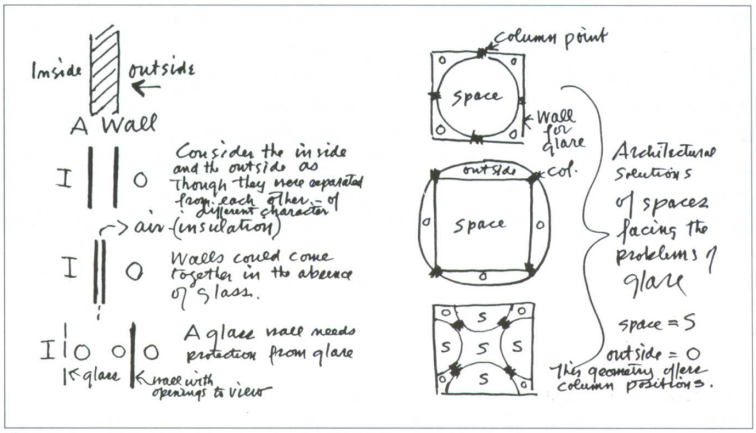
2

1 y **2** Croquis preliminar y planta de conjunto en su segunda versión: 1, residencia; 2, lugar de reunión; 3, explanada; 4, aparcamiento; 5, acceso rodado; 6, laboratorios; 7, patio de servicio.
3 Croquis de la fachada hacia el océano.
4 Planta de la residencia en su tercera fase.
5 a **7** Lugar de reunión: croquis de la solución de muros, planta y perspectiva desde la residencia.

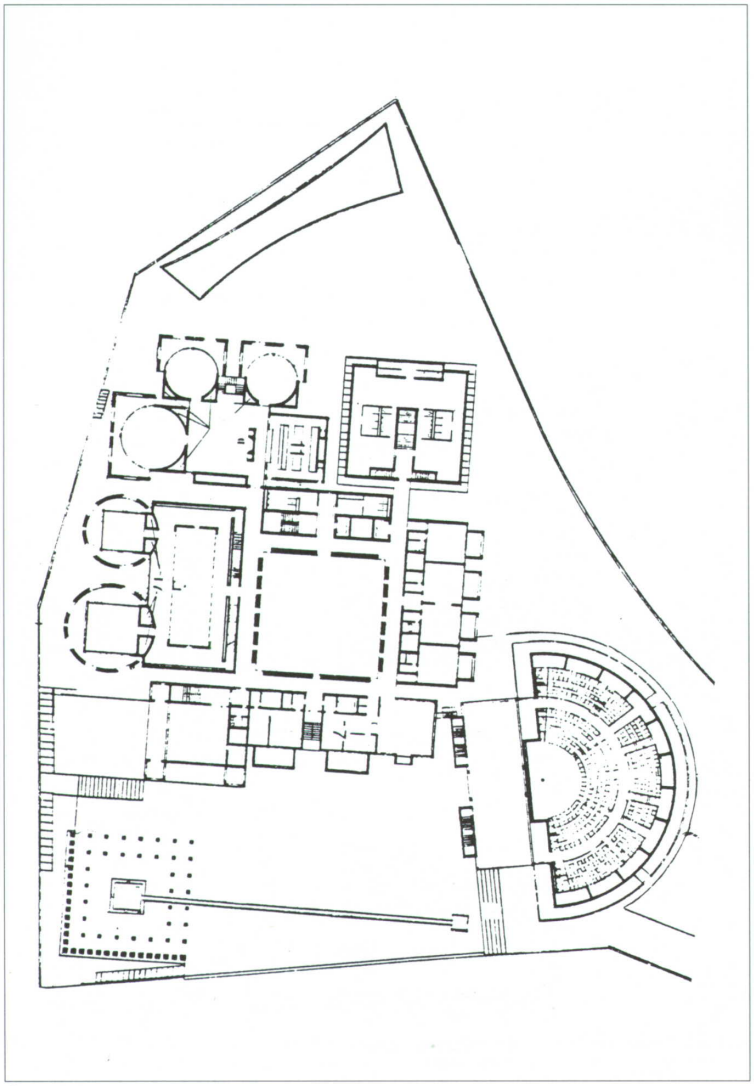
3



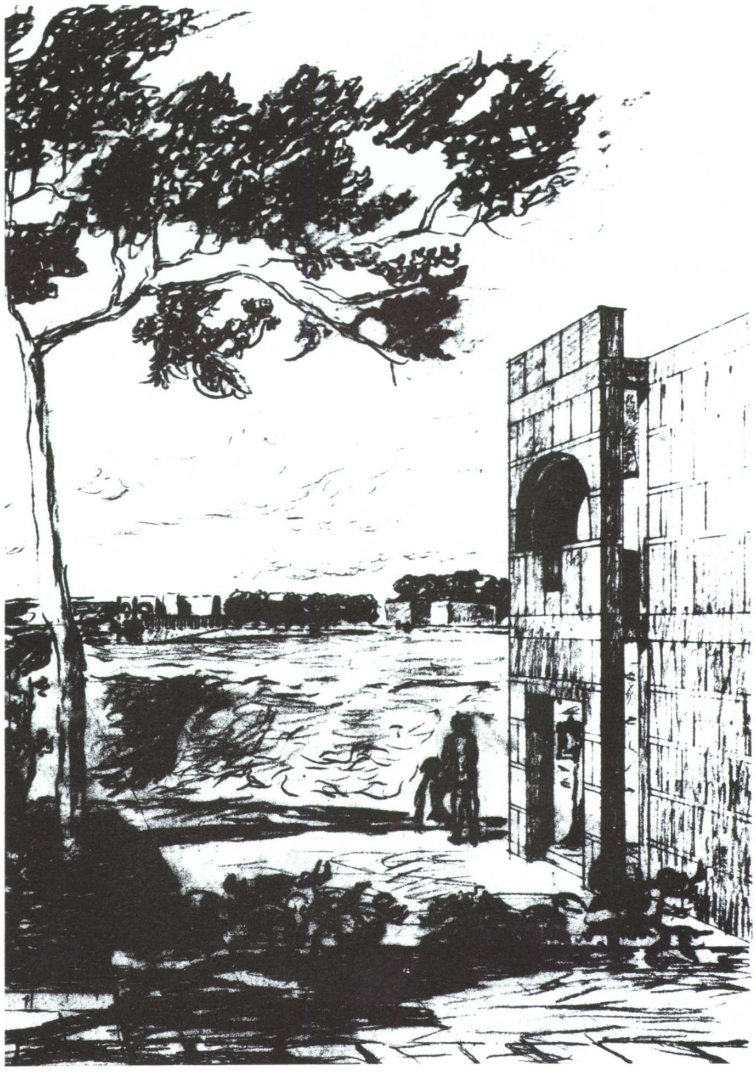
4



5



6



7

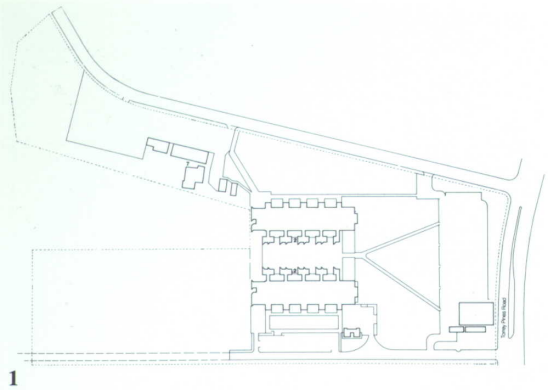
1

1 y **2** Los laboratorios, vistos desde el oeste.
3 y **4** Vistas desde el patio: hacia el bosquecillo trasero y hacia el Pacífico.
Fotos: Grant Mudford.

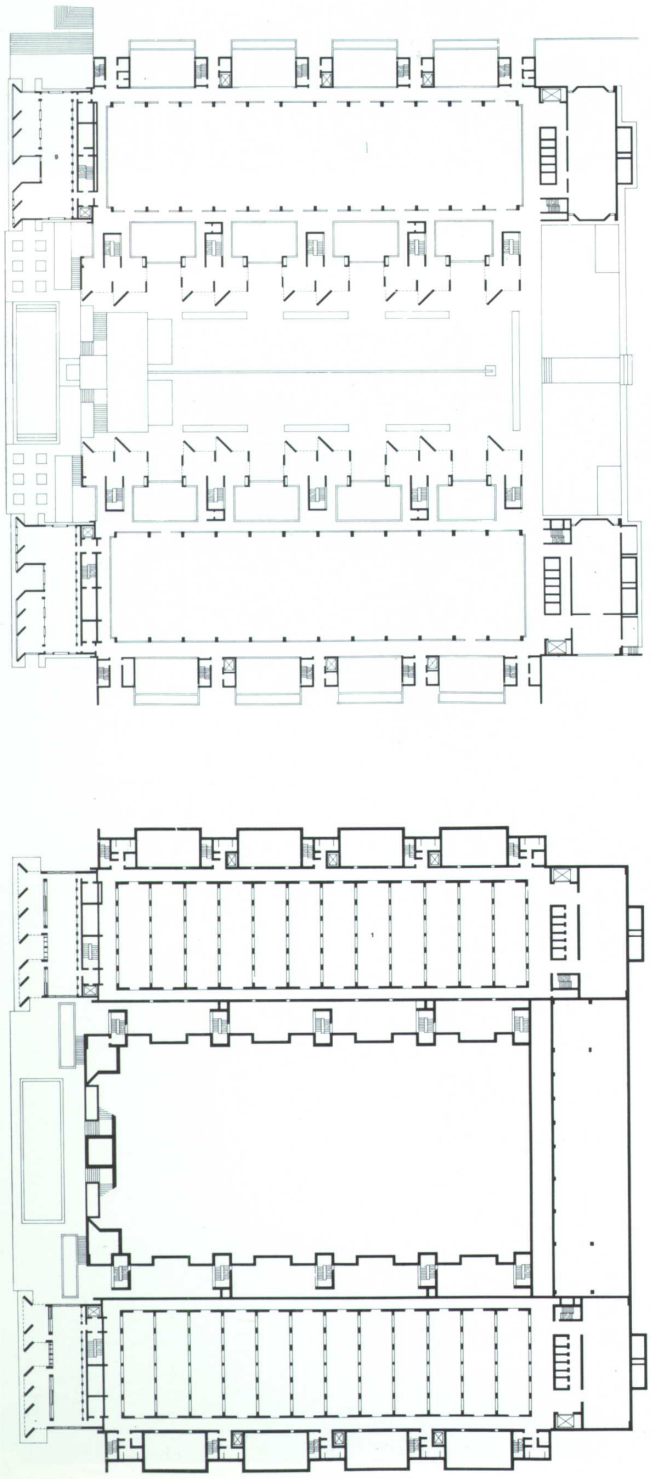
3

2

4

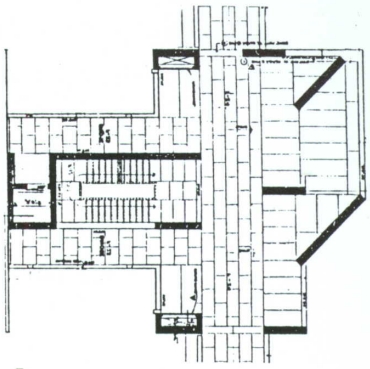


1

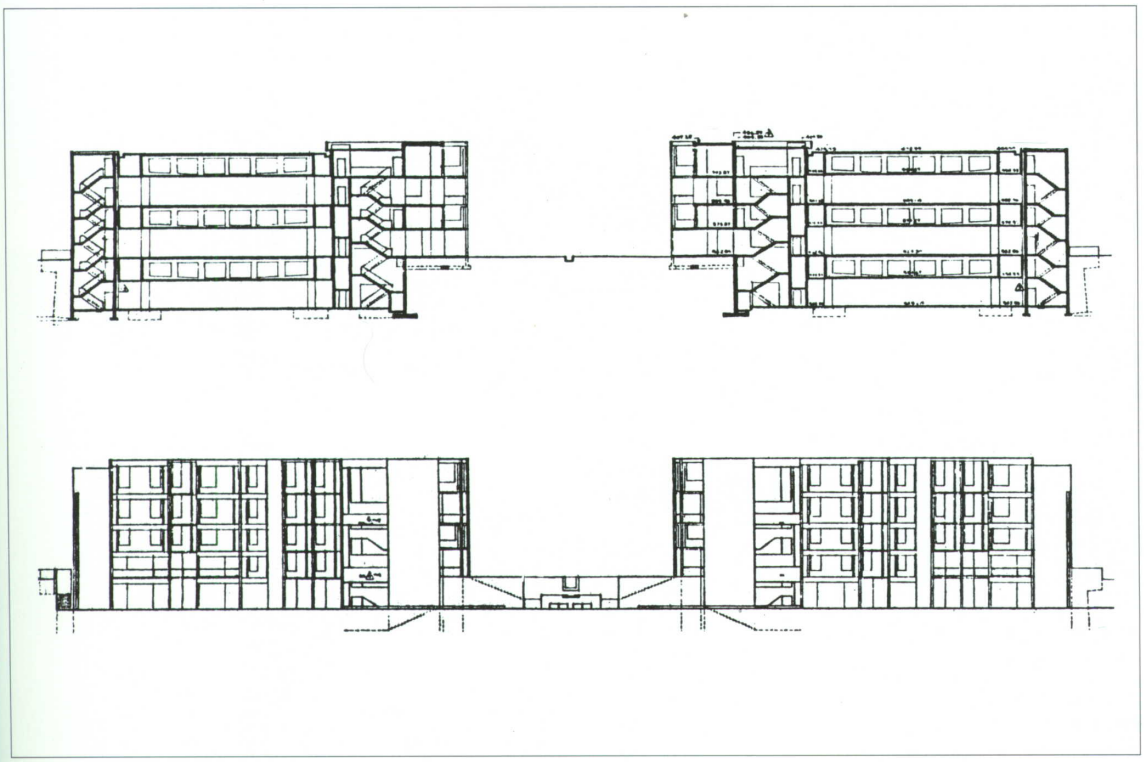


2

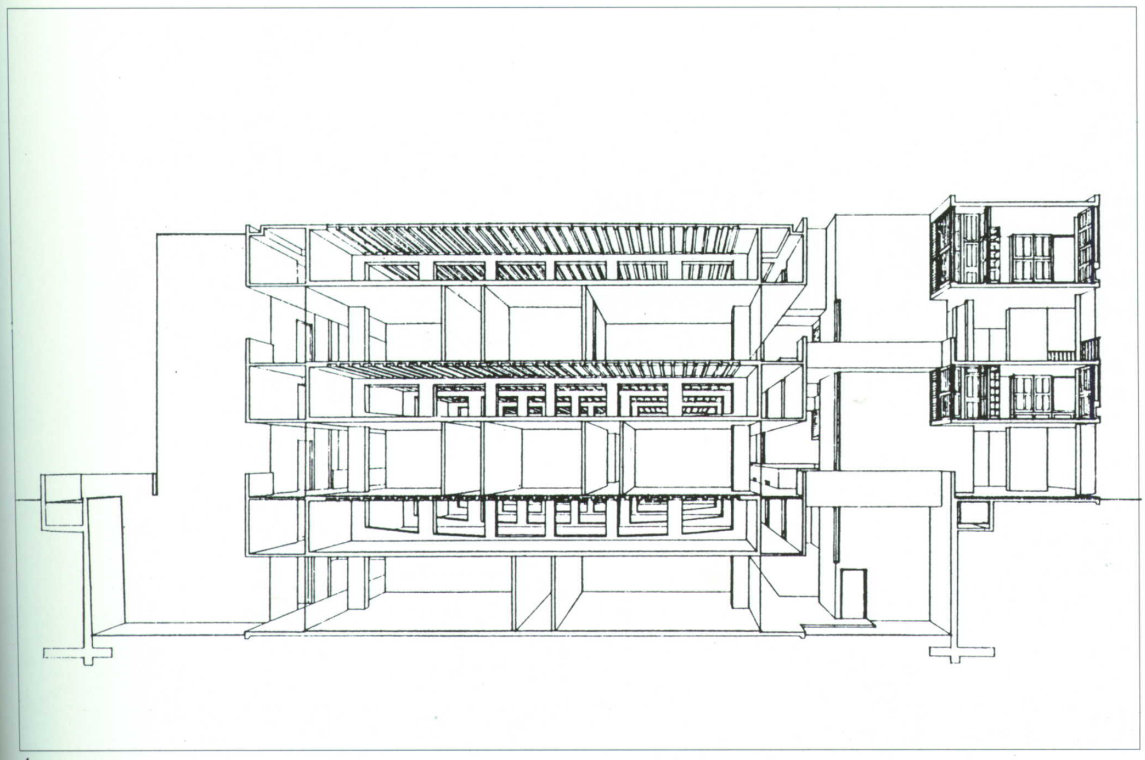
1 Plano de situación de los laboratorios tal como se construyeron.
2 De abajo arriba y de izquierda a derecha, entresuelo inferior, planta baja, entresuelo intermedio y primer piso de laboratorios.
3 Sección transversal y alzado oeste.
4 Sección perspectiva de una de las alas.
5 Planta tipo de las torres de estudios abiertas al patio.
6 Detalles constructivos de las ventanas.
En las páginas siguientes
1 a **3** Escorzo, vista frontal y testero de las torres estudios.



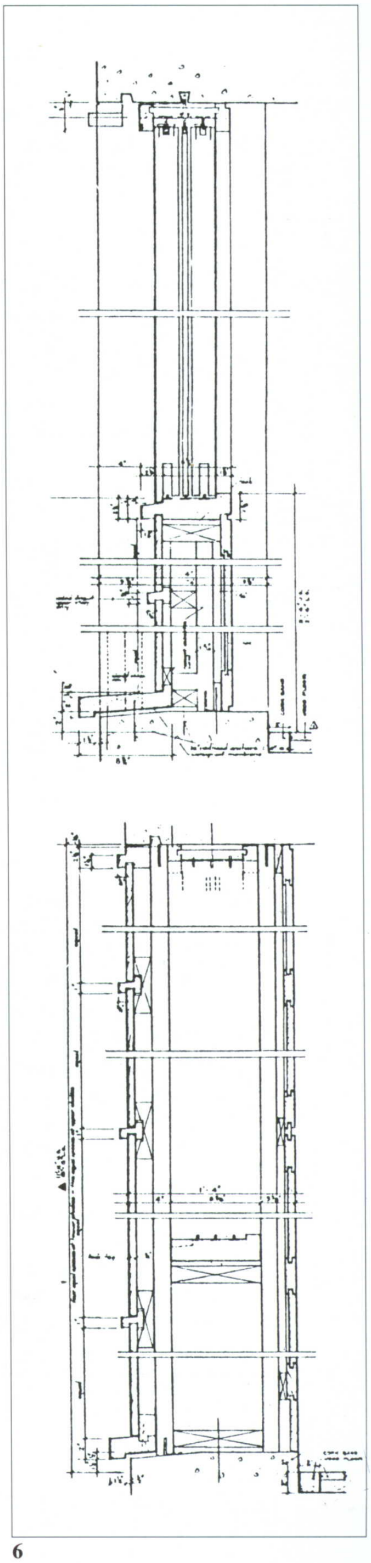
5



3



4

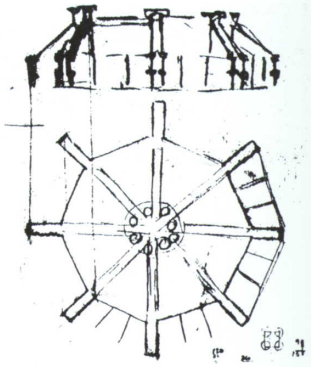


6

2

3

Escenario de culto
Primera Iglesia Unitaria
Rochester, Nueva York, 1959-1969



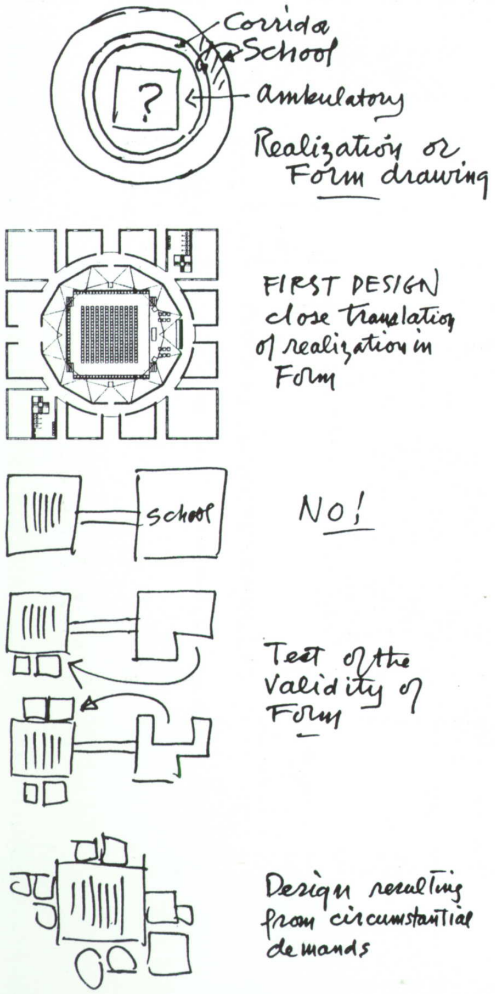
1

La afinidad entre las ideas de Kahn y la filosofía de la Congregación de la Primera Iglesia Unitaria fue uno de los factores decisivos para que esta última lo eligiera entre otros seis arquitectos para desarrollar el diseño de su nuevo edificio cuando las disposiciones urbanísticas les obligaron a abandonar su antigua sede, un edificio de R. Upjohn, de 1859.

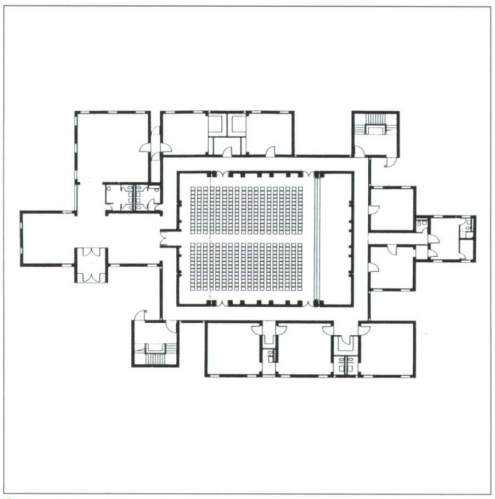
Aunque el relato posterior del propio Kahn sobre el proceso de elaboración sugiere engañosamente que éste se produjo de una forma fluida y coherente, lo cierto es que el proyecto construido —del que habían de quedar muy satisfechos tanto Kahn como los clientes y que habría de suponer la ratificación de su método de diseño— fue el resultado nada menos que de seis versiones diferentes.

Los primeros tanteos, realizados por Kahn antes de conocer el solar y el programa concretos, planteaban un esquema de tipo centralizado, inspirado directamente en las iglesias renacentistas. De aquí surgió el primer diseño, que proponía un gran sala de culto circular encerrada dentro de un cuadrado con cuatro torres en las esquinas. Este planteamiento expresaba claramente la idea de Kahn sobre la composición y la forma apropiadas al proyecto, pero no respondía adecuadamente a los requerimientos funcionales y superaba ampliamente las posibilidades financieras de la congregación. Las diferentes versiones de este proyecto fueron desvirtuando la idea originaria sin llegar a complacer a los clientes, quienes desde un primer momento habían insistido en la separación en dos conjuntos independientes de la escuela y el santuario. Kahn, que se resistía a esta idea, se mostró dispuesto, sin embargo, a replantear el proyecto desde cero y, a través de una tercera fase de versiones, llegó a una solución que armonizaba las ideas de sus clientes respecto a la configuración de un templo unitario (a las que respondía mucho mejor el Unity Temple de Wright) con las suyas propias acerca del 'deseo' de las aulas y los locales más pequeños de disponerse en torno a la gran sala de culto. La satisfacción de la congregación queda demostrada por el hecho de que, en 1967, acudieran a Kahn para realizar la ampliación del edificio, que él resolvió mediante un cuerpo complementario unido al principal a través de una galería, rompiendo en parte con la homogeneidad y la compacidad del proyecto originario.

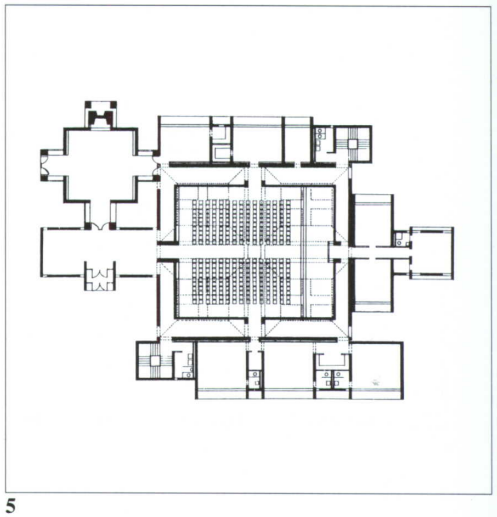
En esta obra, Kahn alcanzó la madurez expresiva y la seguridad en sí mismo y perdió definitivamente el miedo a la referencia al pasado como directriz del diseño.



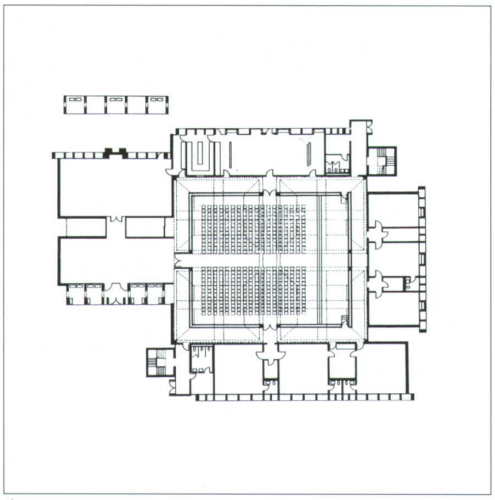
2



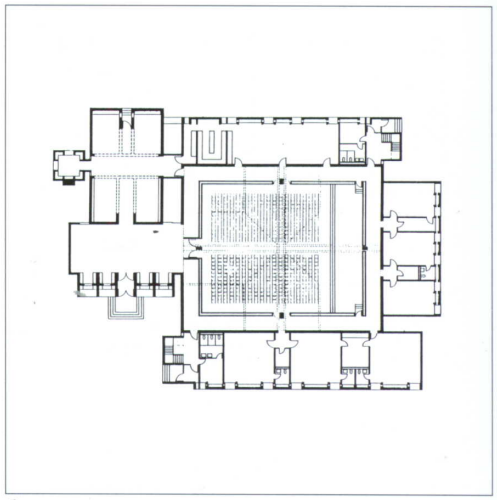
3



5

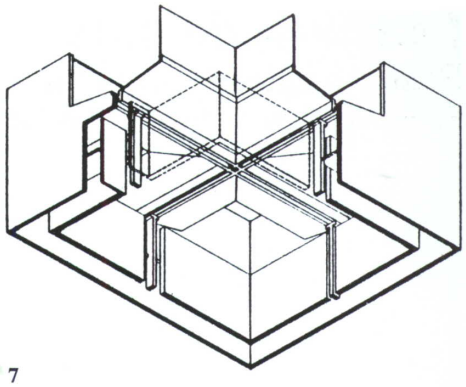


4

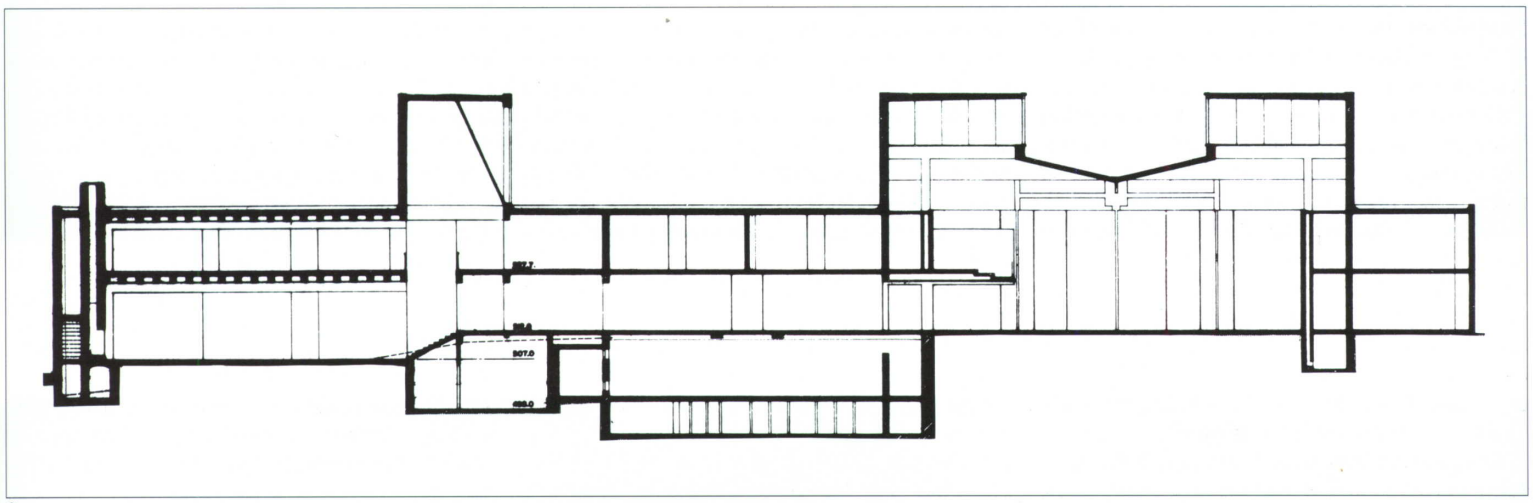


6

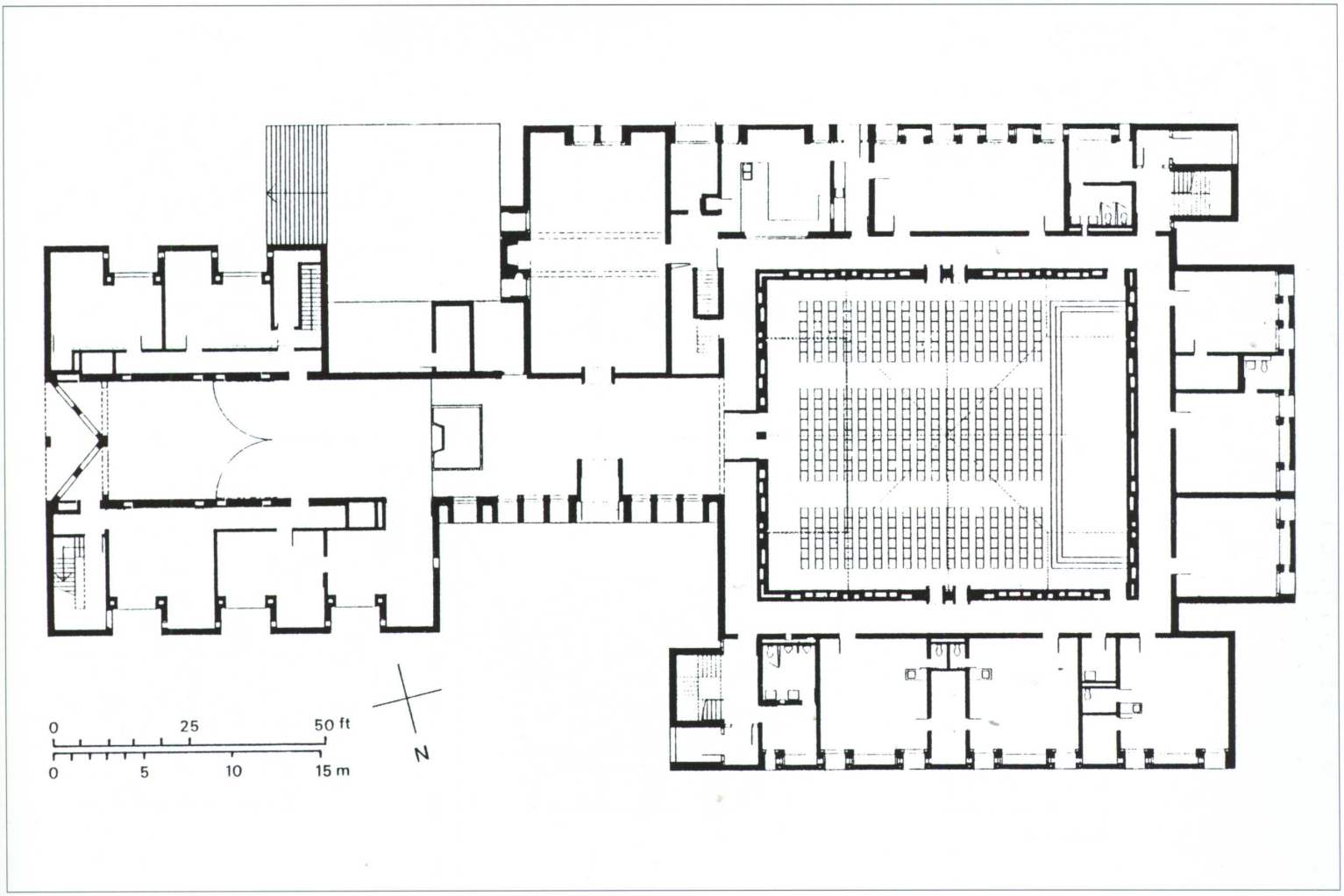
1 Croquis preliminares.
2 Esquemas conceptuales de la evolución de la planta.
3 a **6** Distintas soluciones anteriores al proyecto final.
7 Isometría seccionada de los lucernarios.
8 Sección longitudinal con la tercera versión de la ampliación.
9 Planta del edificio construido.



7



8



9

1

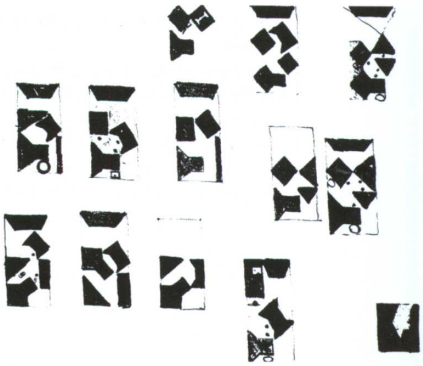
1 y **2** Escorzo general y vista frontal de la entrada.
3 Uno de los lucernarios, con el órgano.
4 Interior del santuario.
Fotos: Grant Mudford.

2

3

4

La máscara desnuda
Centro de Bellas Artes
Fort Wayne, Indiana, 1959-1973



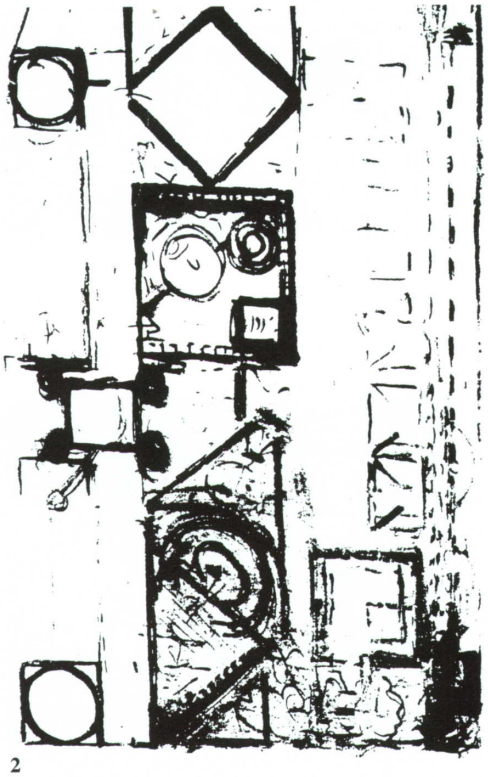
1

En el momento de recibir el encargo para el Centro de Bellas Artes de Fort Wayne, una pequeña localidad del Medio Oeste norteamericano con una intensa vida cultural, Kahn acababa de beneficiarse de una ayuda de la Fundación Graham para ampliar sus investigaciones urbanísticas sobre el centro de Filadelfia, con lo cual sus preocupaciones estaban centradas en la escala urbana, y especialmente en los problemas de tráfico. Esta circunstancia —unida al hecho de que el encargo incluía la selección de un emplazamiento adecuado para el ambicioso proyecto y la concepción del mismo como un punto focal para la renovación urbana de la ciudad— llevó al arquitecto a abordar el programa desde la perspectiva del planeamiento. Su propuesta inicial incluía un complejo sistema de viaductos que vinculaban el centro de la urbe con la península boscosa situada al norte, desgajada del tejido urbano por la línea ferroviaria, y unas enormes torres de aparcamiento cilíndricas similares a las propuestas para Filadelfia.

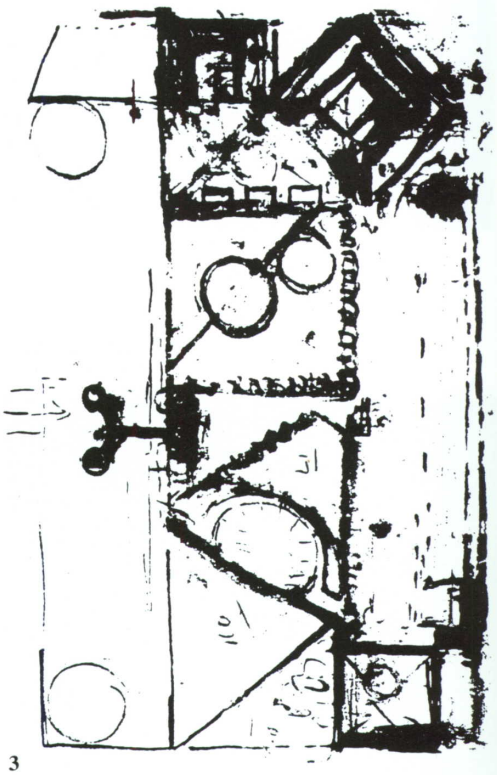
Un solar situado al sur de las vías fue el elegido por Kahn para el centro artístico, cuyo programa constaba inicialmente de una sala filarmónica, un teatro dramático y otro para ballet, un museo y una escuela de arte, un centro para una asociación de estudios históricos, oficinas para la Fundación de Bellas Artes de Fort Wayne, promotora del encargo del proyecto, e incluso un colegio mayor.

Para encajar este amplísimo programa dentro de una concepción unitaria y homogénea, Kahn buscó la identificación de las diversas actividades con formas geométricas simples, siguiendo su ya habitual método de diseño, y las sometió a un mecanismo combinatorio, similar al del juego de formas chinas del Tangram, dentro de los límites de la parcela rectangular elegida. En su disposición final, el conjunto se distribuía en torno a un gran patio interior de acceso a todas las actividades, denominado por Kahn el 'patio de entradas', que habría de tener además el carácter de plaza y foro público.

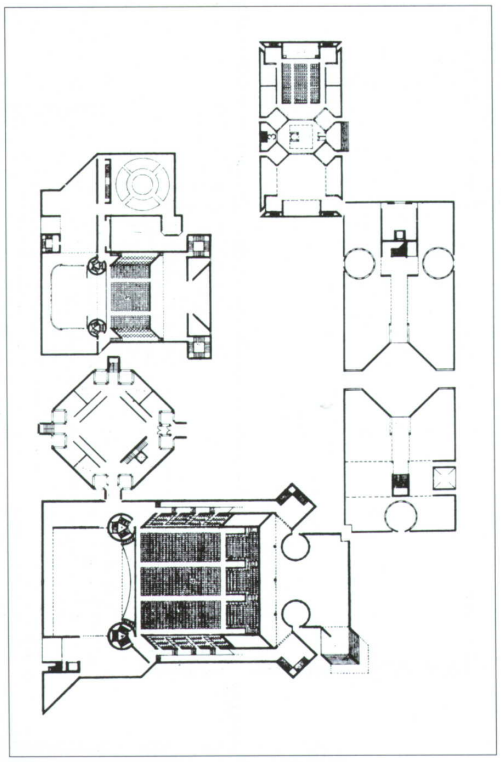
Los usuales problemas presupuestarios hicieron que finalmente el conjunto quedara reducido a uno solo de los edificios, una sala multifuncional que agrupa las actividades de concierto, teatro y ballet, cuya construcción se inició en 1970 y finalizó en 1973. El edificio adolece, tal como temía el arquitecto, de su carácter de parte de un conjunto y produce una cierta sensación de desnudez. El alzado principal, que recuerda inevitablemente un rostro o una máscara, es la única ocasión en que Kahn se permitió una referencia a un lenguaje arquitectónico propiamente representativo, con un resultado considerado en general como desafortunado.



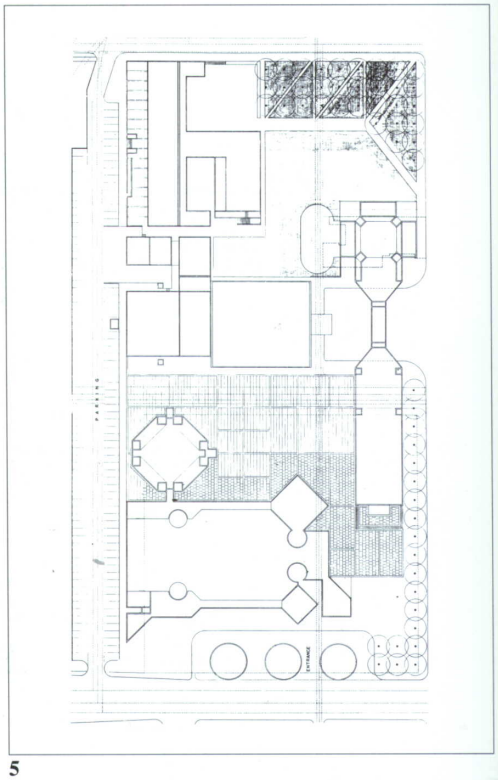
2



3

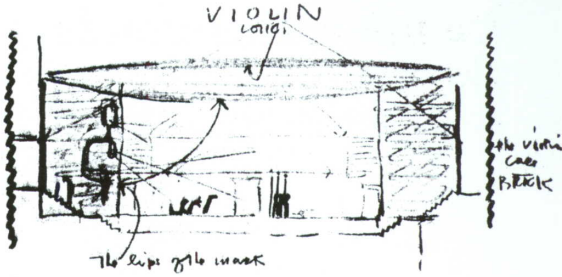


4

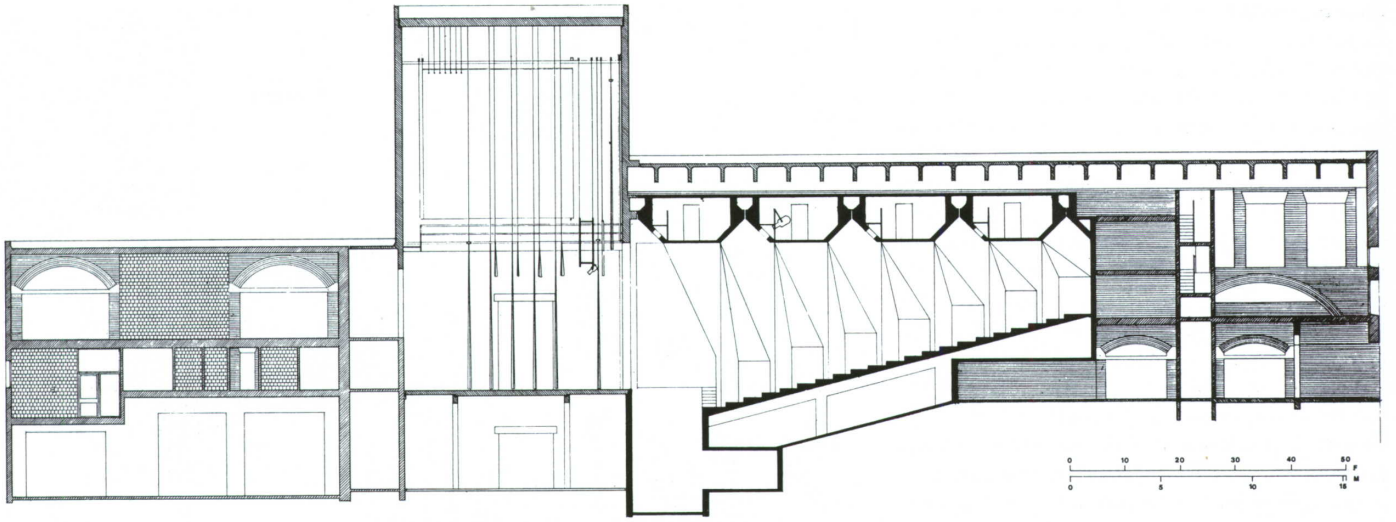


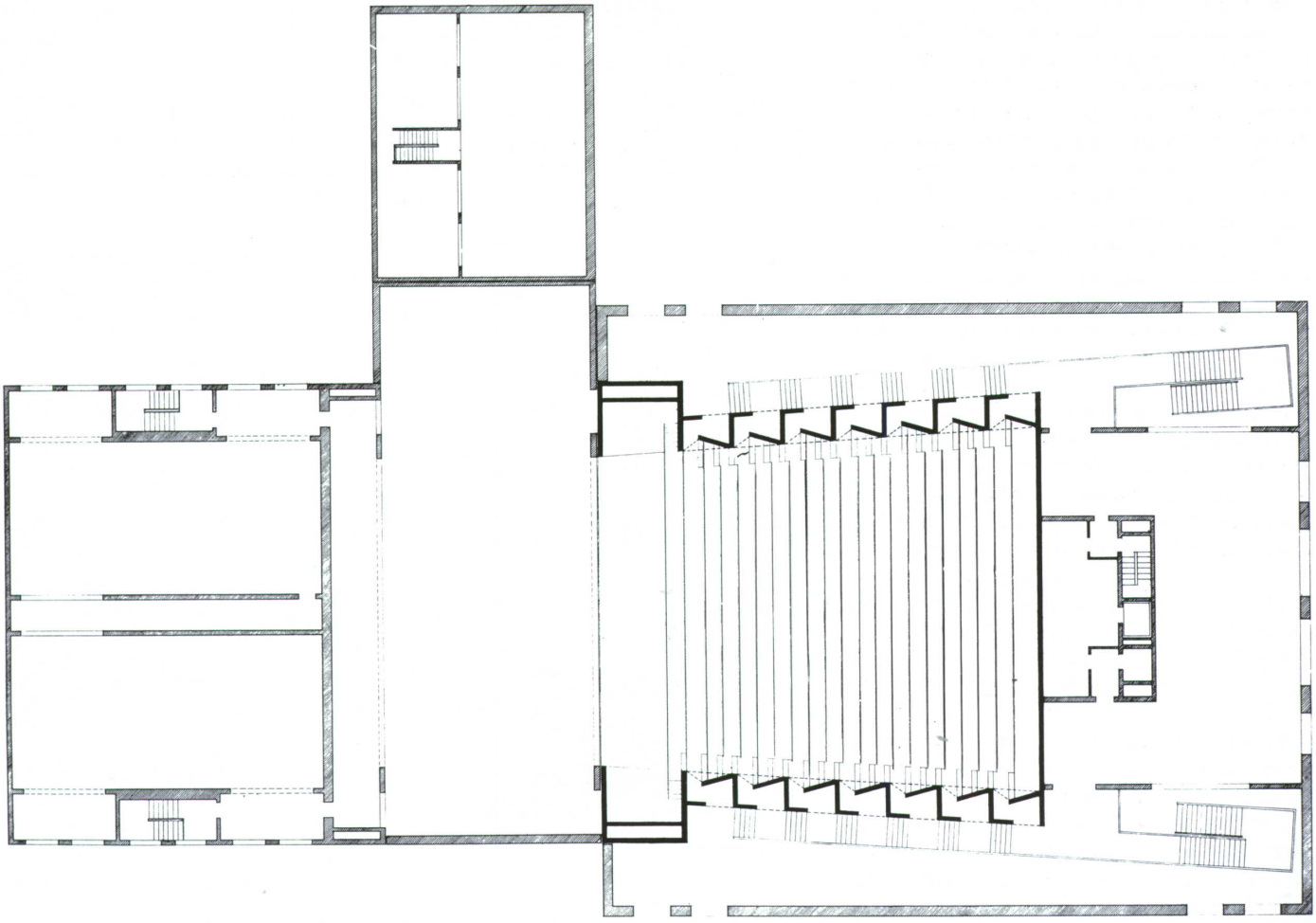
5

1 Estudios de colocación de los distintos volúmenes en la parcela.
2 y **3** Croquis preliminares de distribución en planta.
4 y **5** Plantas del conjunto en la versión inicial y en la definitiva.
6 Croquis en sección del teatro concebido como un 'violín' o caja de resonancia.
7 Sección longitudinal y planta del teatro finalmente construido.



6



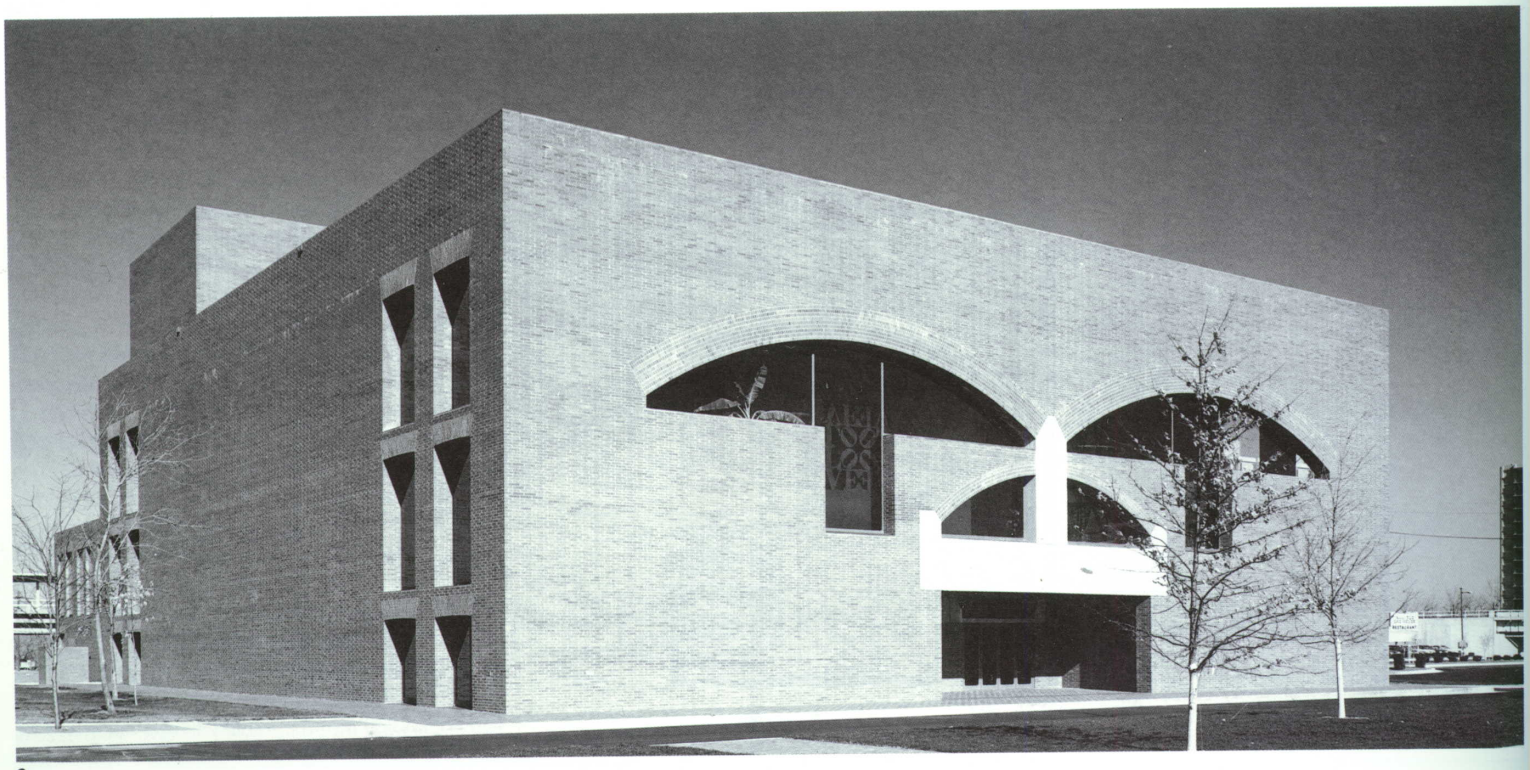


7

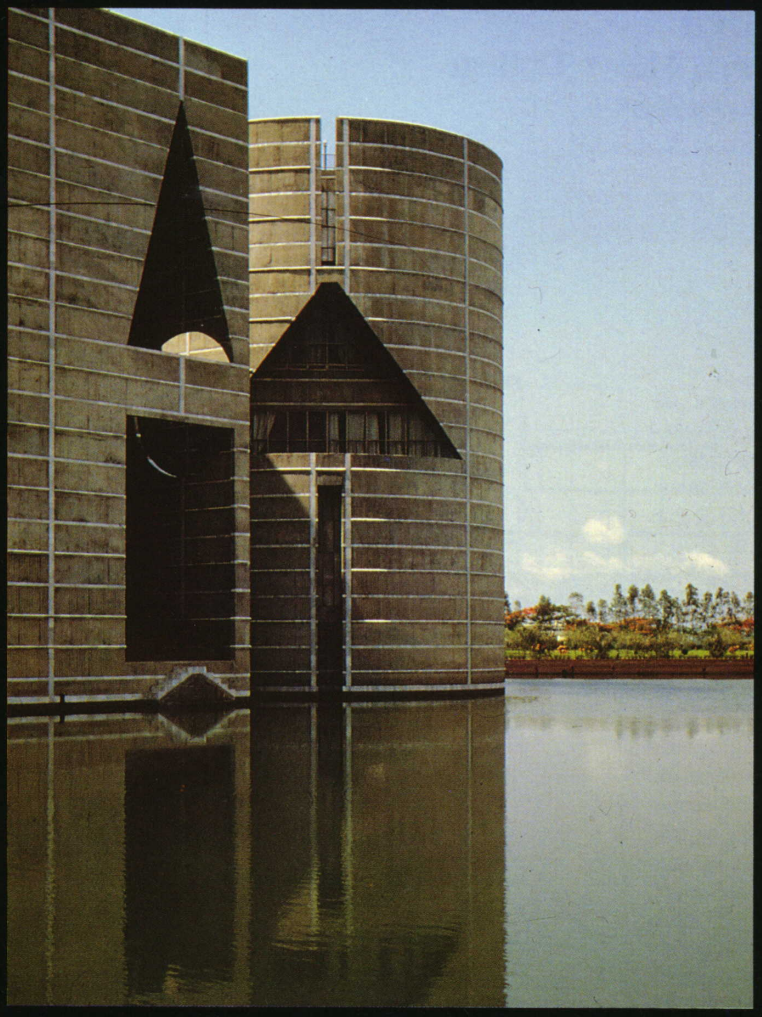
1

2

1 Interior del teatro.
2 Vestíbulo lateral con las escaleras de acceso a la sala.
3 Escorzo exterior con la fachada principal.
Fotos: Craig Kuhner.



3



Monumentos orientales

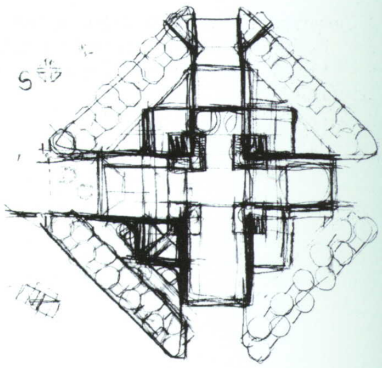
Una de las mayores carencias de la arquitectura moderna fue su relativa incapacidad para plasmar el carácter monumental de los edificios representativos. Sin embargo, Kahn se mostró especialmente dotado para incluir en sus obras esta cualidad simbólica sin renunciar a los principios de la abstracción formal y la simplicidad geométrica. Para ello, los procedimientos de la tradición Beaux-Arts seguían siendo un valioso método de articulación formal.

La combinación del rigor geométrico en planta y la representación simbólica en volumen distingue a las obras siguientes. La residencia de Bryn Mawr muestra una precisa planimetría que se disuelve en el despiece de sus fachadas. El Instituto Indio de Administración exhibe una amplia serie de recursos compositivos a base de fragmentos insertados en una trama subyacente. Y el Capitolio de Dhaka refleja en el simbolismo cósmico de su planta centralizada las ineludibles exigencias monumentales de una institución que representa la identidad de una nueva nación.

Disciplina académica

Residencia Erdman, Bryn Mawr College

Bryn Mawr, Pensilvania, 1960-1965



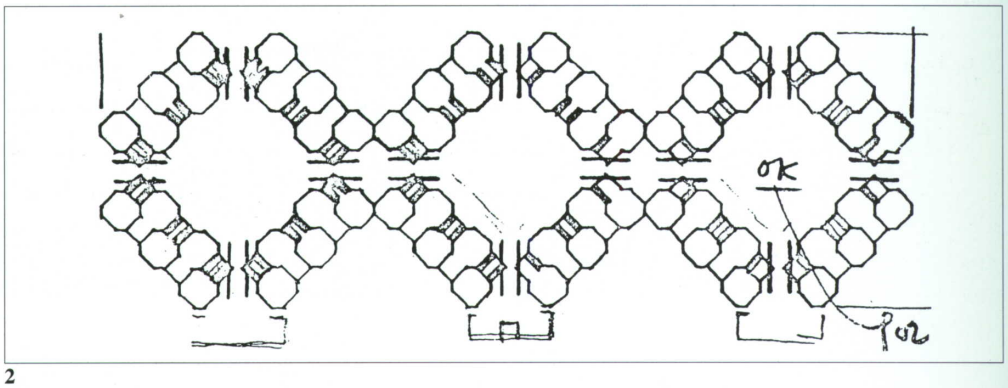
1

El arquitecto elegido en un primer momento por Katherine Elizabeth McBride, presidenta del campus universitario femenino del Bryn Mawr College, para el diseño de una nueva biblioteca y un nuevo colegio mayor fue Richard Neutra. El hecho de que éste no pudiera hacerse cargo del proyecto llevó a que la nueva elección recayera sobre Kahn, debido tanto a la incipiente fama conseguida a través de sus Laboratorios Richards como a la recomendación expresa de la madre de Robert Venturi, amiga íntima de una influyente antigua alumna.

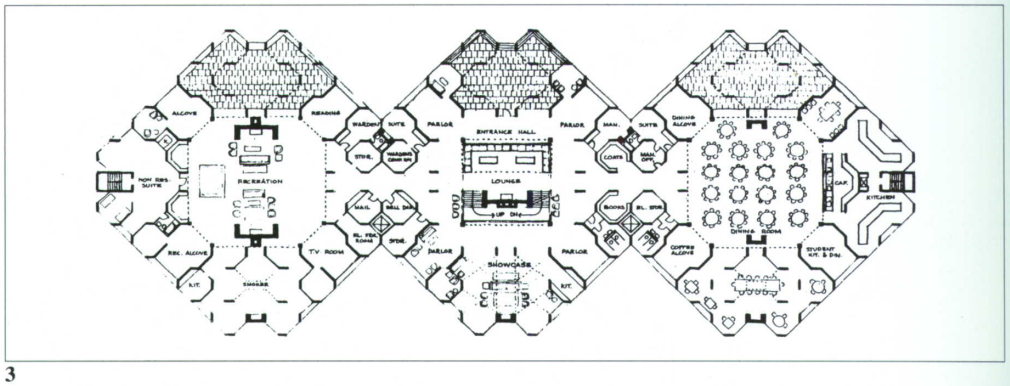
El proceso de diseño de esta obra tuvo unas características singulares, pues se desarrolló a partir de dos planteamientos iniciales completamente diferentes que evolucionaron de forma paralela antes de converger en una solución final, síntesis de ambas. El primer concepto estaba basado en una rigurosa malla octogonal similar a la desarrollada en el edificio principal del Centro Judío de Trenton y fue desarrollado por Anne Tyng, la colaboradora de Kahn, mientras que el segundo, elaborado por el propio arquitecto junto con David Polk, atendía mucho más a la relación entre espacios públicos y privados, y a la articulación entre formas geométricas puras, temas que constituían la preocupación del maestro en el momento. El diseño final, con los tres bloques cuadrados unidos en diagonal, resuelve en un esquema claro y contundente tales relaciones y articulaciones, así como la necesidad proclamada por Kahn de una imagen exterior monumental, muy acorde con la fascinación que por entonces mostraba por los castillos escoceses. La oposición de las clientas al hormigón visto y al ladrillo en los paramentos exteriores, y la insuficiencia del presupuesto para el uso de piedra natural llevaron a la elección del chapado de pizarra local, que contribuye al aspecto sombrío del conjunto.

Los grandes espacios públicos del interior son muestra del permanente idilio de Kahn con la arquitectura romana antigua, pero incorporan su renovado interés por la iluminación natural mediante lucernarios, que ya había explorado a fondo en la Primera Iglesia Unitaria y en la casa Esherick. El recorrido por el vestíbulo y en torno a los cuerpos de las escaleras ofrece una variedad de ambientes lumínicos encadenados que van desde la máxima intensidad a la penumbra. También en el agrupamiento periférico y compacto de las habitaciones alrededor de los espacios centrales se ha buscado el máximo aprovechamiento de la iluminación natural.

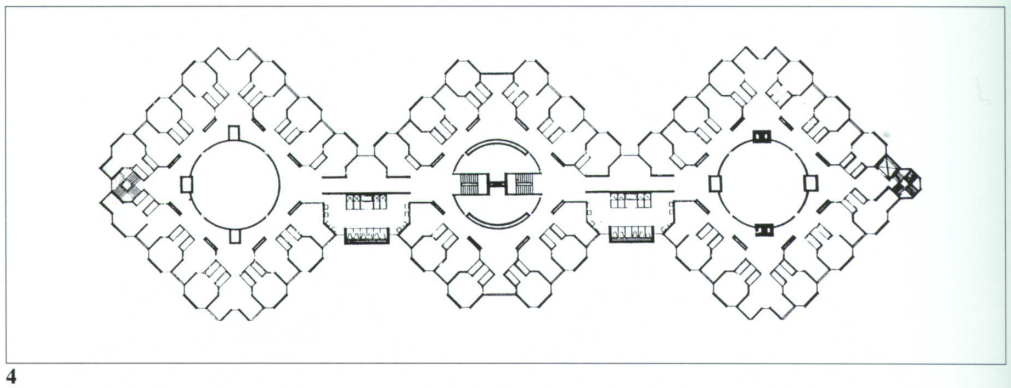
Esta obra, en la que confluyen y se sintetizan muchas de las ideas del arquitecto, sería la primera en procurarle fama a nivel internacional.



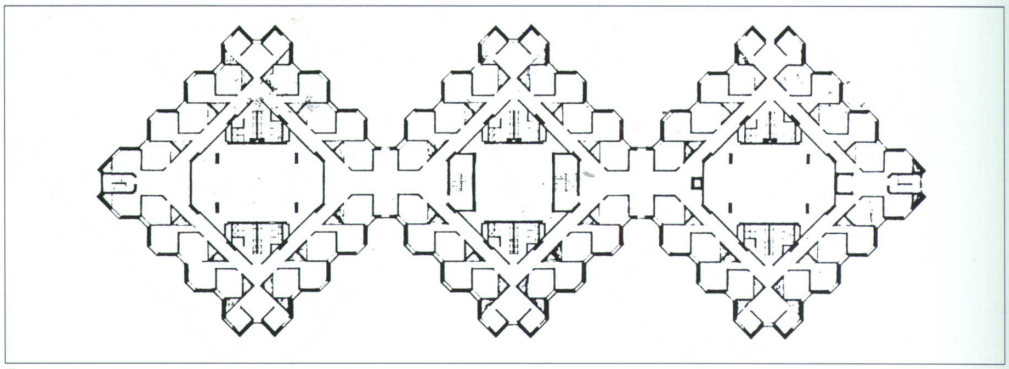
2



3

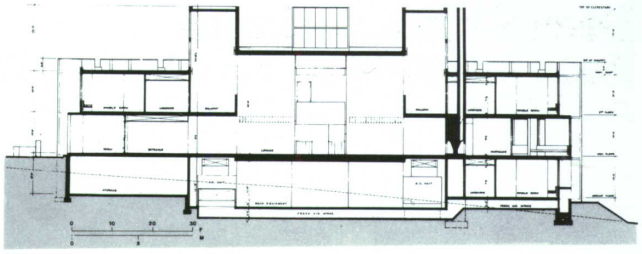


4

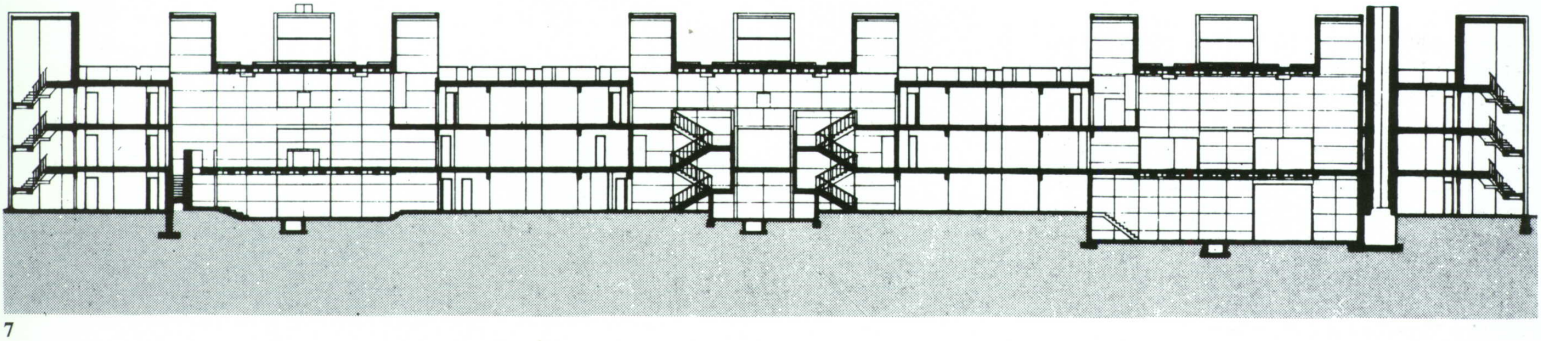


5

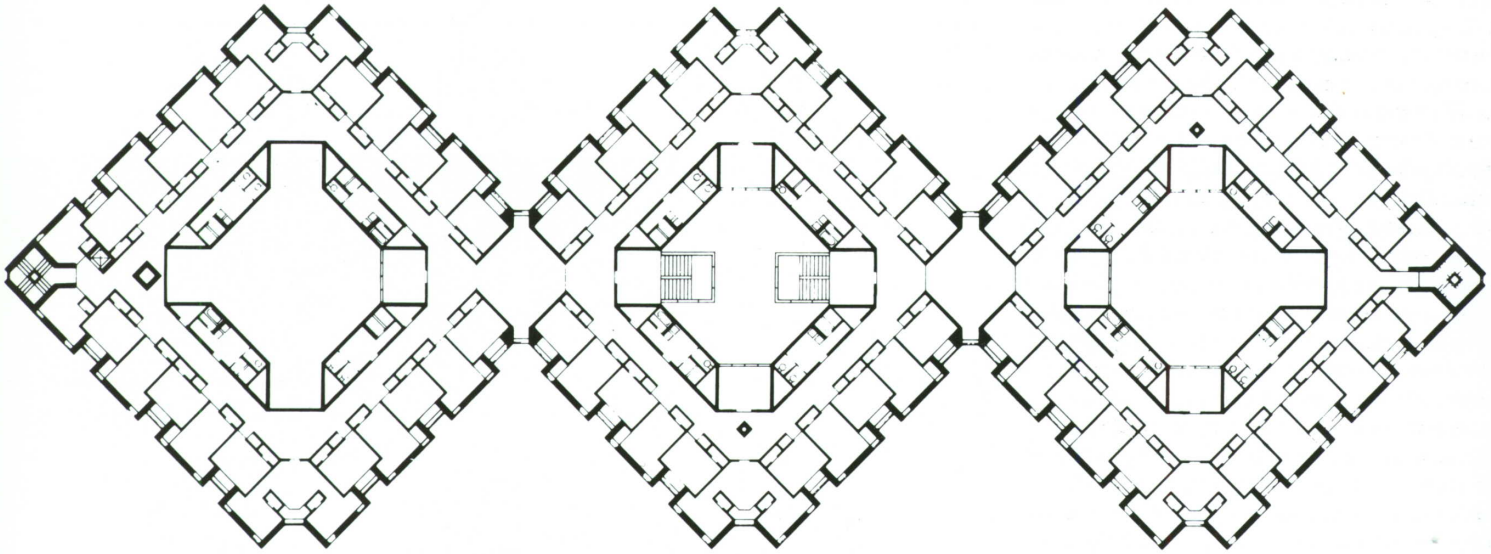
1 Croquis preliminar de uno de los rombos.
2 a **5** Evolución de la planta general del edificio.
6 y **7** Sección transversal por la entrada y sección longitudinal.
8 y **9** Plantas tipo y baja.



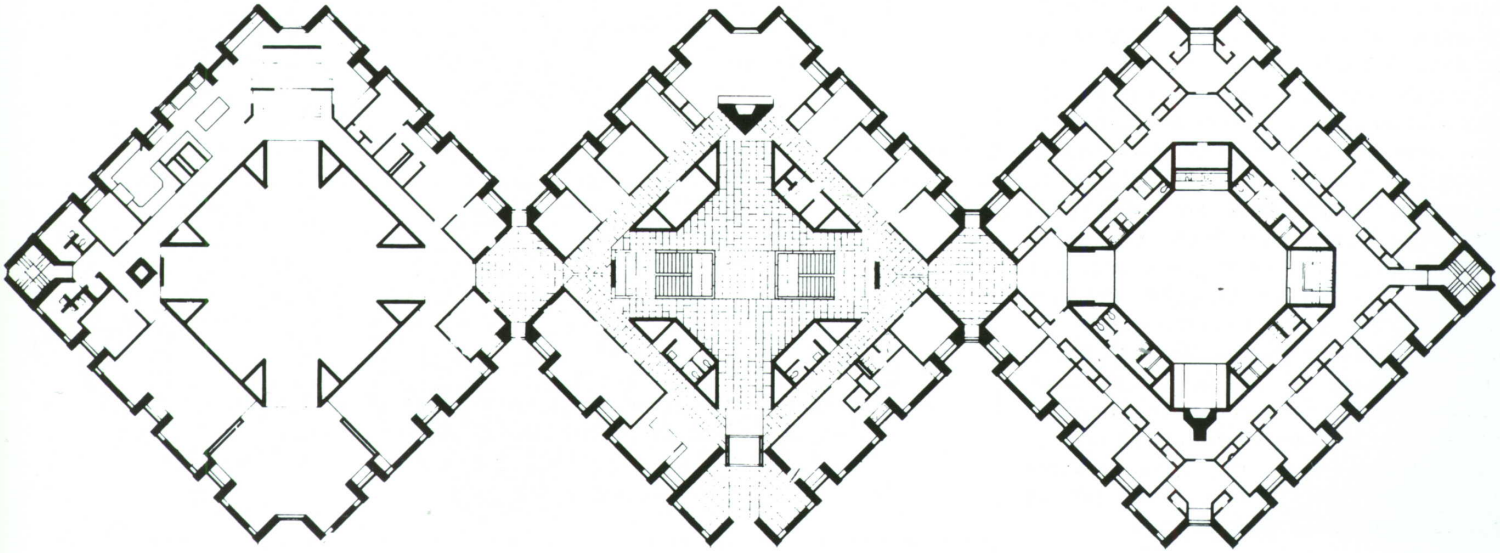
6



7



8



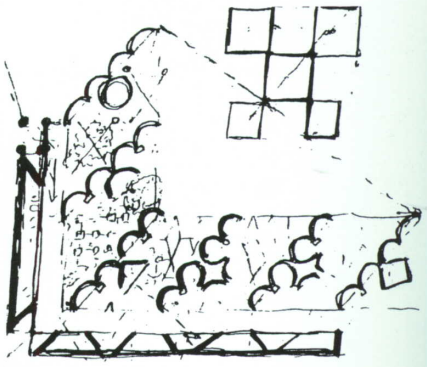
9

1

1 Vista exterior de la entrada.
2 Escorzo de una de las escaleras.
3 Vestíbulo principal a doble altura.
Fotos: Grant Mudford.

2

Kahn de la India
Instituto Indio de Administración
Ahmedabad, India, 1962-1974

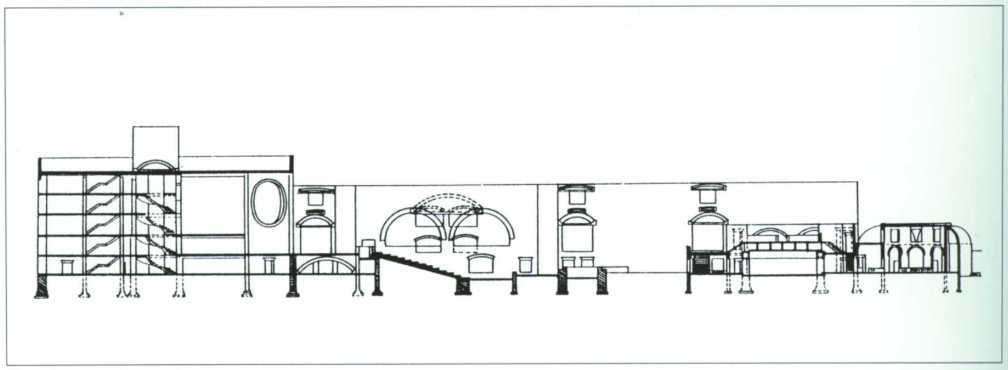


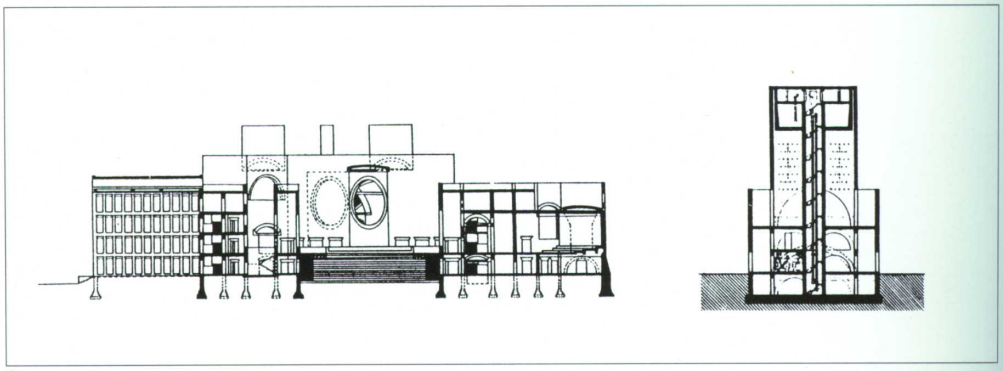
1

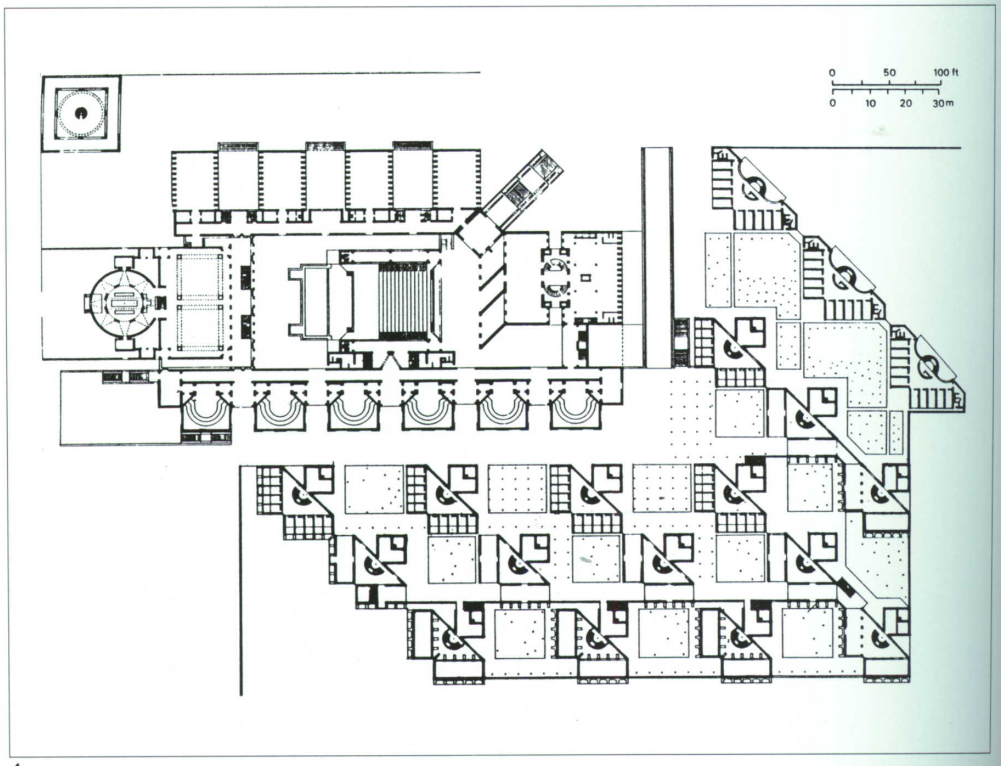
El Instituto Indio de Administración se organizó en 1962 como una facultad de ciencias empresariales regida por el gobierno indio y el estado de Guyarat según el modelo de la Harvard Business School. Los principales patrocinadores habían sido los Sarabhai, una prominente familia de empresarios textiles locales que se habían distinguido tradicionalmente por su mecenazgo arquitectónico dentro de la ciudad de Ahmedabad, a la sazón capital del estado e importante centro industrial y cultural. A ellos se debe el museo de la ciudad, realizado por Le Corbusier (1951-1956). Cuando le encargaron el proyecto al arquitecto indio Balkrishna Doshi, del Instituto Nacional de Diseño, éste les propuso a Kahn como arquitecto asesor y su aceptación fue inmediata.

El encargo incluía un campus entero, formado por tres conjuntos principales: el edificio de la escuela propiamente dicha, con las aulas, la biblioteca, las oficinas y el restaurante; las residencias de estudiantes; y las residencias del personal de la facultad. El emplazamiento era una extensa planicie, situada a ocho kilómetros del pueblo de Vatrapur, y carente, por tanto, de todo contexto urbano. Kahn aceptó con entusiasmo el encargo y así comenzó un complicado y prolongado proceso de diseño, parte del cual habría de desarrollarse a distancia y en el que habían de jugar un papel esencial tanto el mismo Doshi como el colaborador de Kahn, Anant Raje, quienes tomaron las riendas del proyecto en su última etapa, cuando el arquitecto perdió el interés por el mismo, y tras su muerte en 1974.

El esquema inicial de la obra —desarrollado por Kahn antes de su primera visita a la India, y que separaba claramente, incluso mediante un lago artificial, el conjunto de la escuela y el colegio mayor de las residencias del personal— se mantuvo prácticamente inalterado hasta el final. El lago fue lo único que no se llegó a realizar, pues se temía que fuera un foco de malaria. La idea que guiaba este esquema inicial era la concepción, recurrente en el arquitecto, de un lugar de trabajo y residencia comunitaria según el modelo del monasterio medieval. También desde un principio está presente el esfuerzo por crear una rica combinación de espacios privados, semiprivados y públicos. No obstante, los criterios fundamentales que configuran el carácter del proyecto son, por una parte, la voluntad de adecuación al clima y a las brisas dominantes, lo cual condujo a importantes variaciones en la orientación del conjunto; y, por otra, el uso del ladrillo local como material de construcción en un lugar donde la mano de obra era el factor más barato.

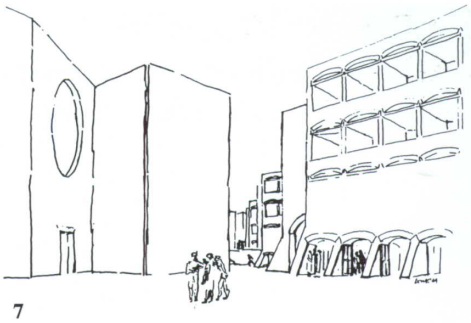

2


3

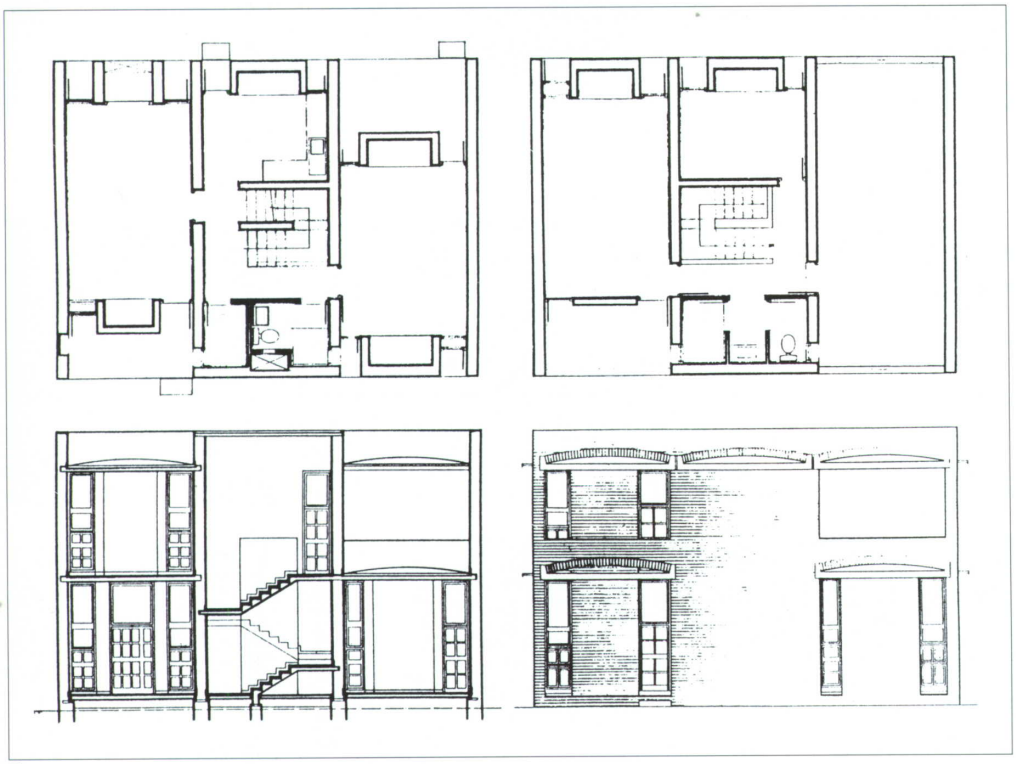


4

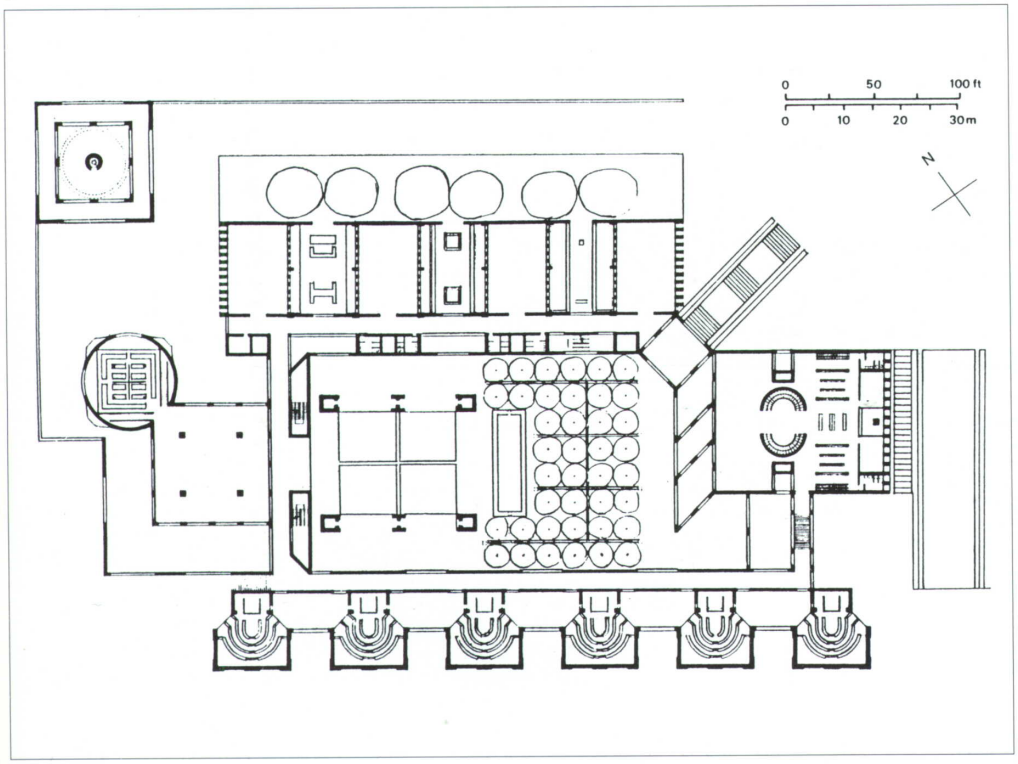
1 Croquis preliminar.
2 Sección longitudinal.
3 Secciones transversales de la escuela y de la torre de agua.
4 Planta baja del conjunto.
5 Plantas, sección y alzado de las viviendas del personal.
6 Planta baja del edificio de la escuela.
7 y **8** Perspectiva y plantas de las residencias de estudiantes.



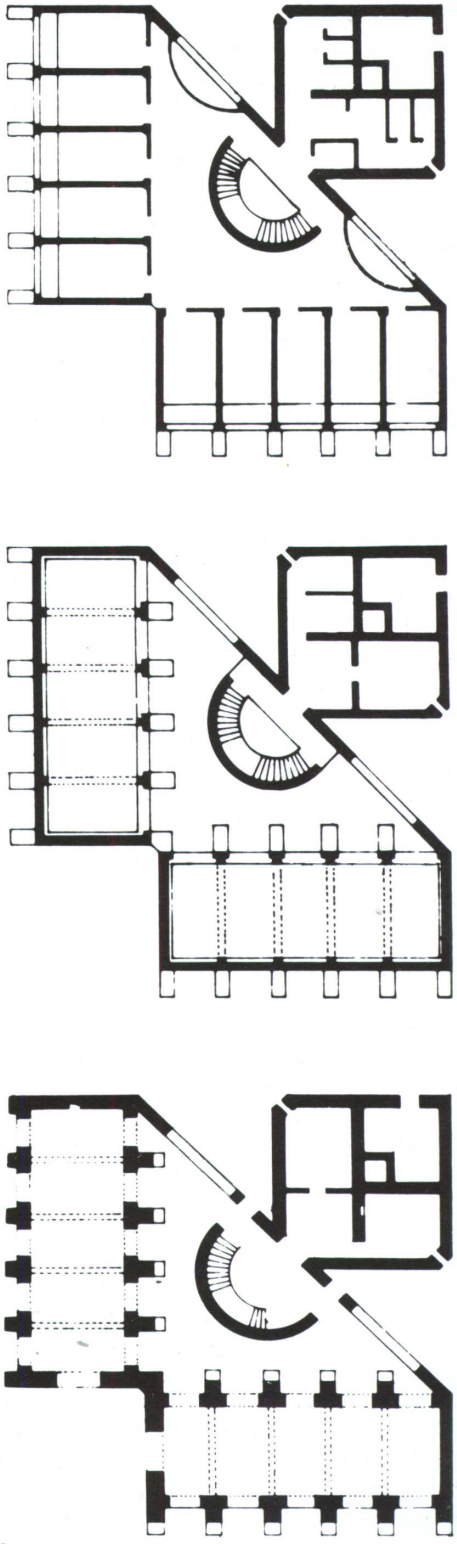
7



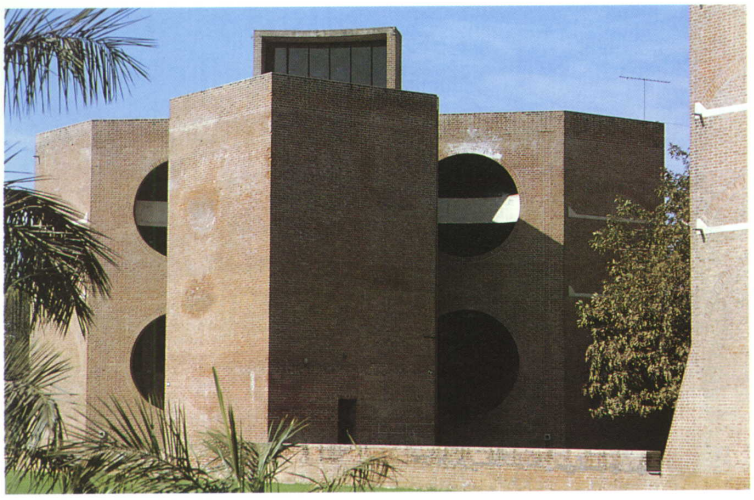
5



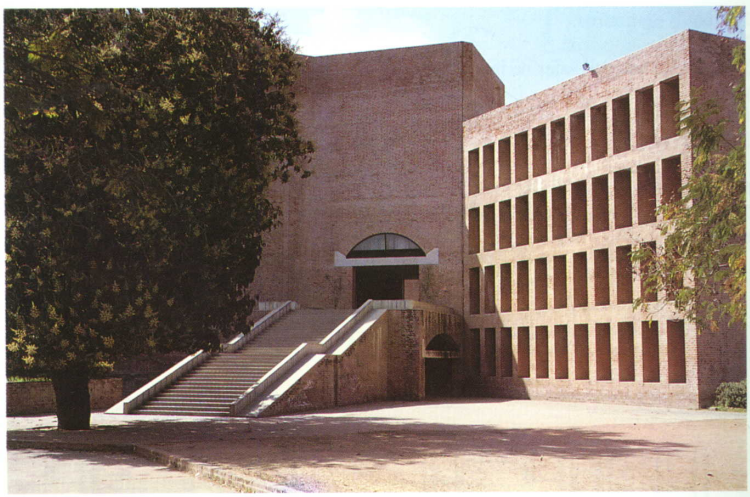
6



8



1

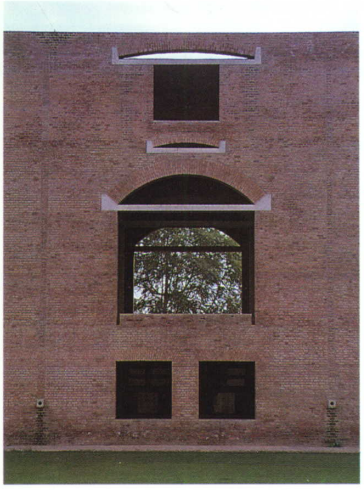


2

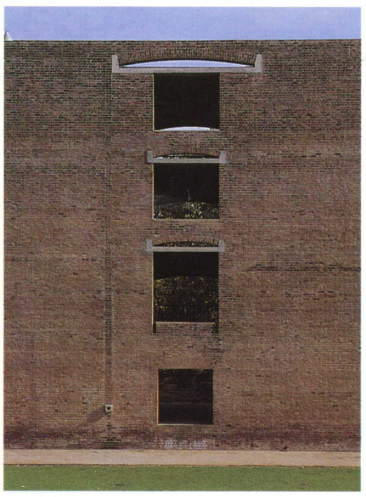
1 Vista posterior de una de las residencias.
2 Escalera de acceso al patio interno de la escuela.
3 Escorzo general las tres residencias especiales y fachada de una de ellas.
Fotos: Klaus-Peter Gast.

3

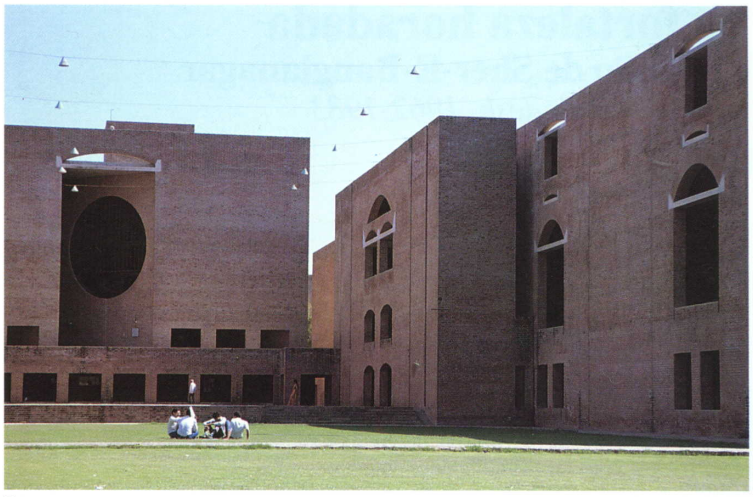
4



5



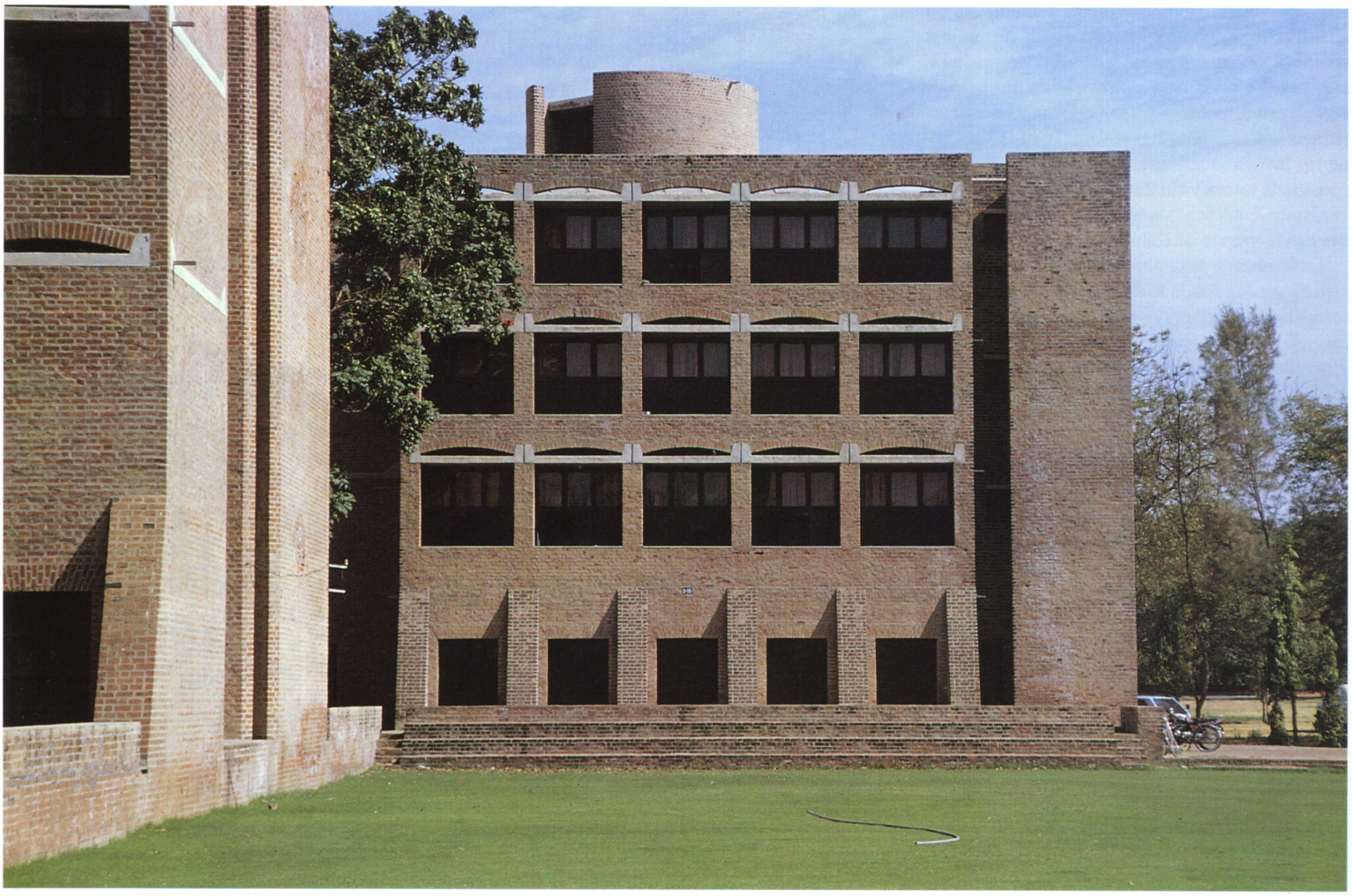
6



7

5 y **6** Detalles de huecos de fachada.
7 Interior del patio de la escuela.
8 y **9** Escorzo general de las residencias y fachada lateral de una de ellas.

8

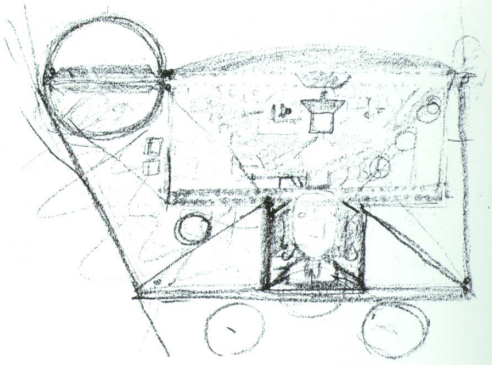


9

La fortaleza horadada

Capitolio de Sher-E-Banglanagar

Dakha, Bangladesh, 1962-1983



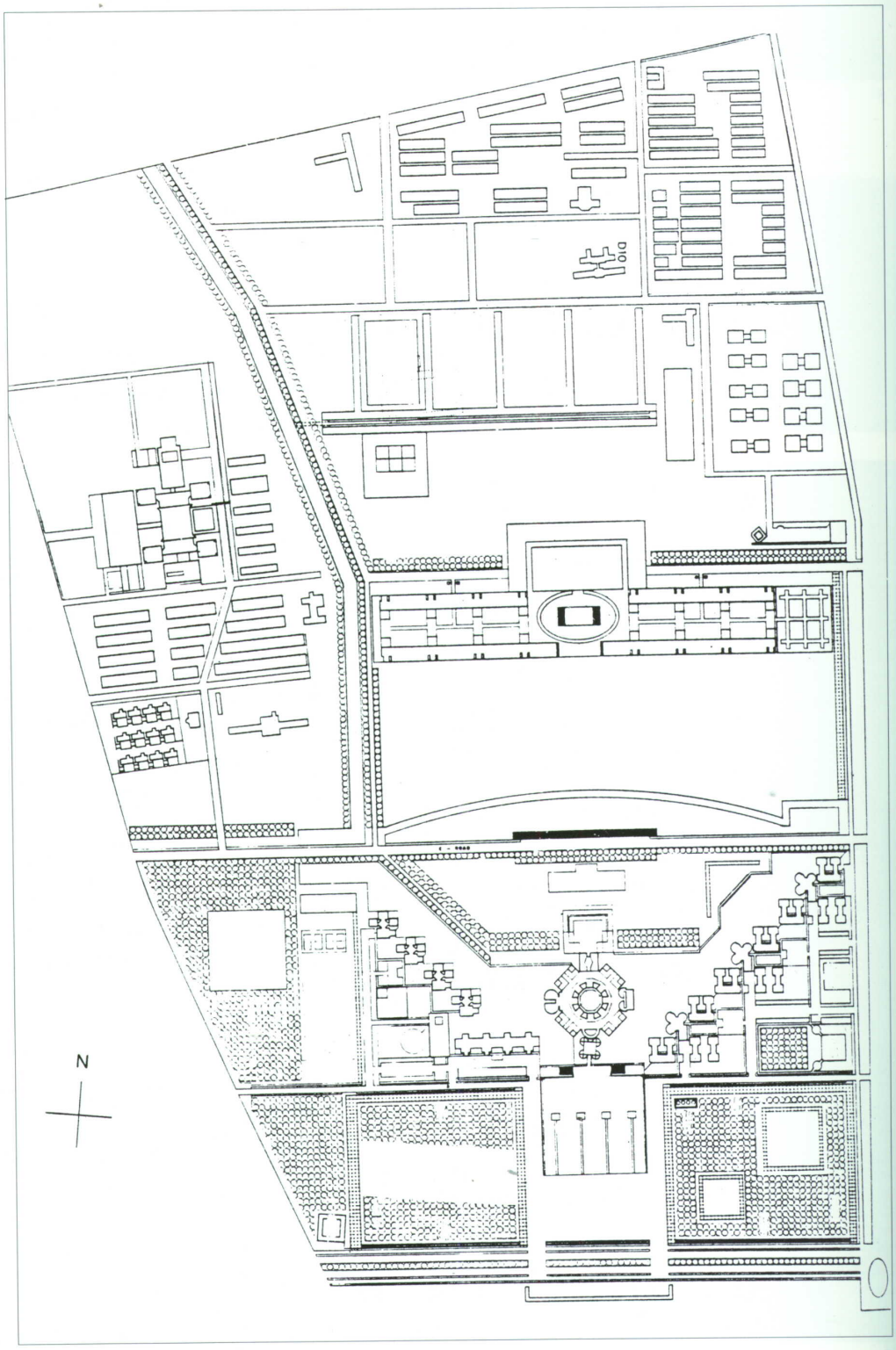
1

La decisión por parte del gobierno central de Pakistán de crear una nueva capital legislativa en la región oriental, en las proximidades de Dhaka, y el hecho de que Le Corbusier estuviera demasiado ocupado y Alvar Aalto enfermo en aquel momento, fueron las circunstancias que permitieron a Kahn llevar a cabo el sueño acariciado por muchos arquitectos visionarios: realizar una ciudad. Simultáneo a su proyecto de Ahmedabad, el proceso de realización fue aún más arduo y accidentado, pues se vio interrumpido por la guerra civil que habría de partir en dos a Pakistán y dar nacimiento a la joven nación de Bangladesh en 1972, de la que Sher-e-Bangla Nagar se convertiría en capital.

En este vasto proyecto, cuyo emplazamiento es una planicie proclive a las inundaciones, el arquitecto volcó todos los instrumentos y recursos de su madurez expresiva en su obra más monumental, y dio rienda suelta a todas sus preocupaciones simbólicas. Partiendo, como era habitual en él, de una gran composición basada en las simetrías compensadas, el plan iba a dividirse en principio en dos amplios conjuntos enfrentados y separados por un extenso parque: la Ciudadela de la Asamblea y la Ciudadela de las Instituciones. Esta última no llegaría a ser construida nunca y finalmente fue sustituida por el conjunto de edificaciones ministeriales, completadas tras la muerte de Kahn.

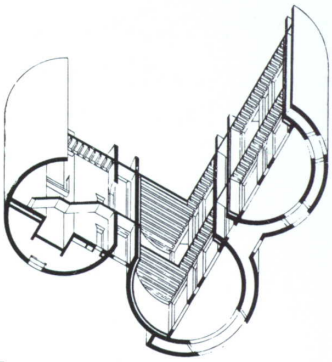
La Ciudadela de la Asamblea, cuya construcción sí pudo ver finalizada Kahn antes de su muerte, está formada a su vez por dos espacios claramente diferenciados y separados por un lago: el edificio de la Asamblea y las residencias para los ministros y para los diputados, que rodean al anterior. La utilización del hormigón visto y del ladrillo respectivamente contribuye aún más a reforzar la diferenciación. El primero de estos conjuntos es en realidad un conglomerado de edificios emplazados sobre un montículo y dispuestos radialmente en torno a la cámara circular de la Asamblea. Los que están orientados según los cuatro puntos cardinales presentan volúmenes y funciones diferenciados, mientras que los cuatro que están entre ellos son idénticos y están destinados a oficinas. El cuerpo orientado al sur, la Sala de las Oraciones, presenta una pequeña desviación para adecuarse exactamente a la dirección de La Meca.

Tanto en el edificio de la Asamblea como en las residencias, Kahn utilizó al máximo el concepto de 'muros dentro del muro', cuya justificación funcional era la de proteger de la luz y las temperaturas demasiado crudas y permitir al mismo tiempo el paso de las brisas a través de los enormes huecos.

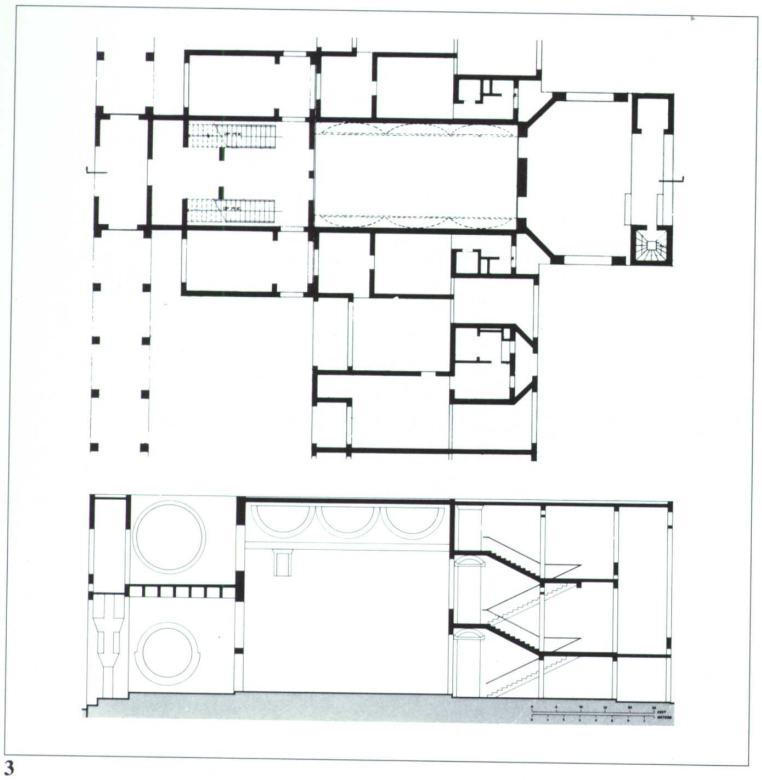


2

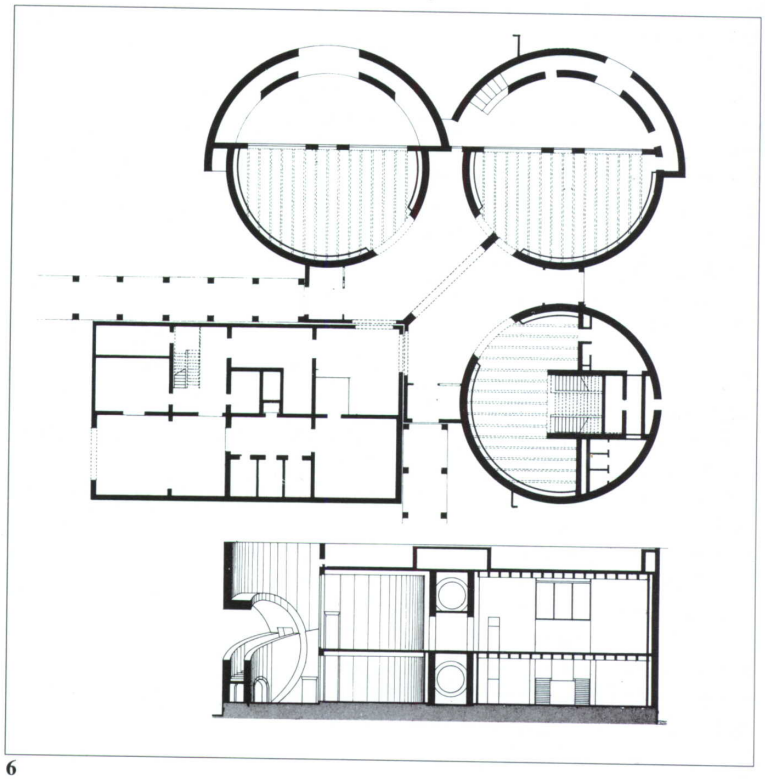
1 Croquis preliminar de la ciudadela de la Asamblea.
2 Planta general del conjunto.
3 Planta y sección de una de las residencias de los ministros.
4 Planta y sección de una de las residencias de los secretarios.
5 y **6** Isometría, planta y sección del comedor de los parlamentarios.
7 Planta y sección de una de las residencias de los miembros de la Asamblea.



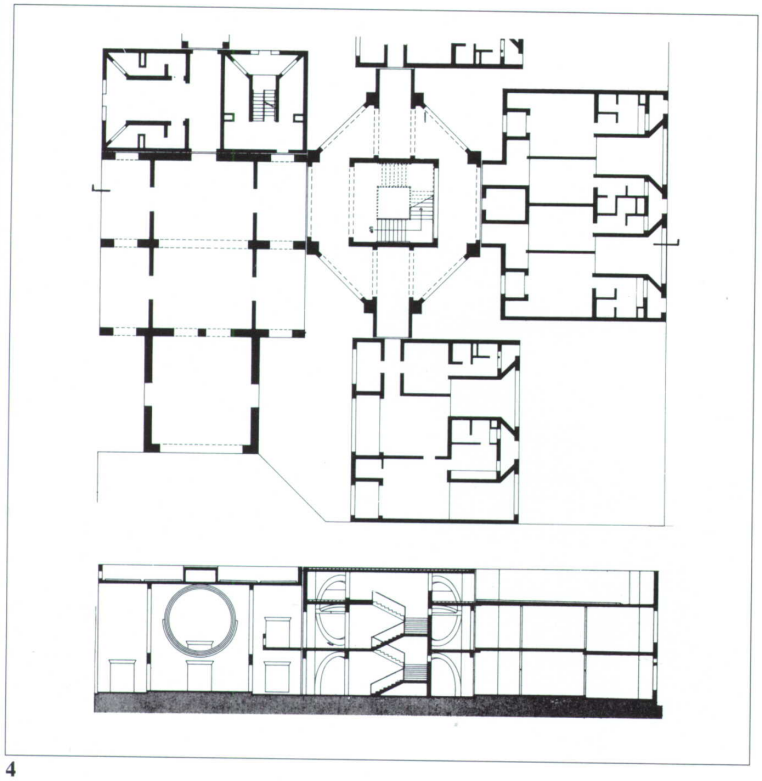
5



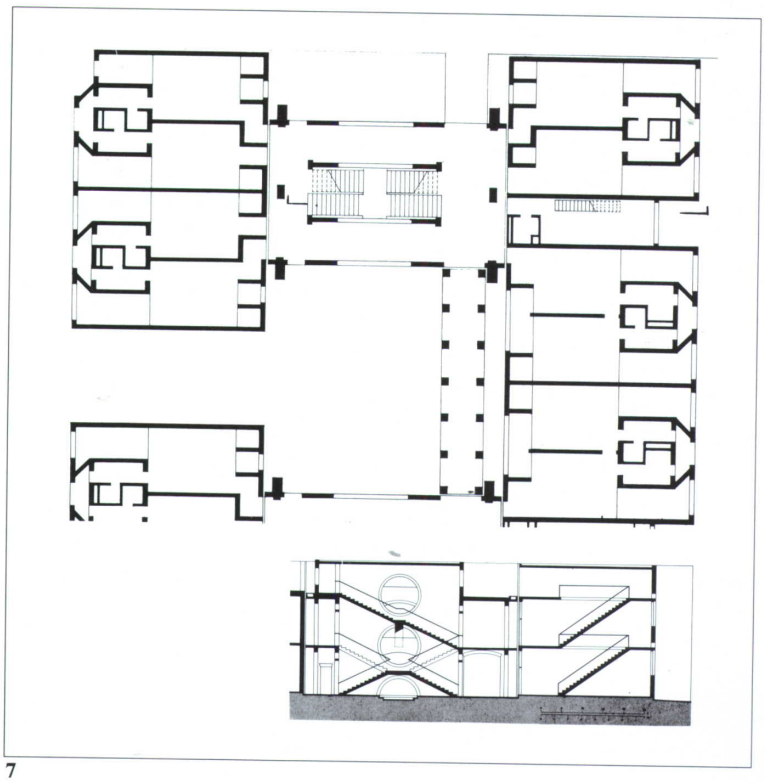
3



6



4



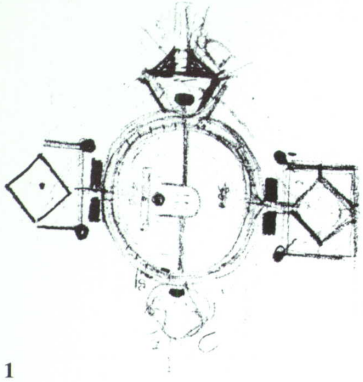
7

1

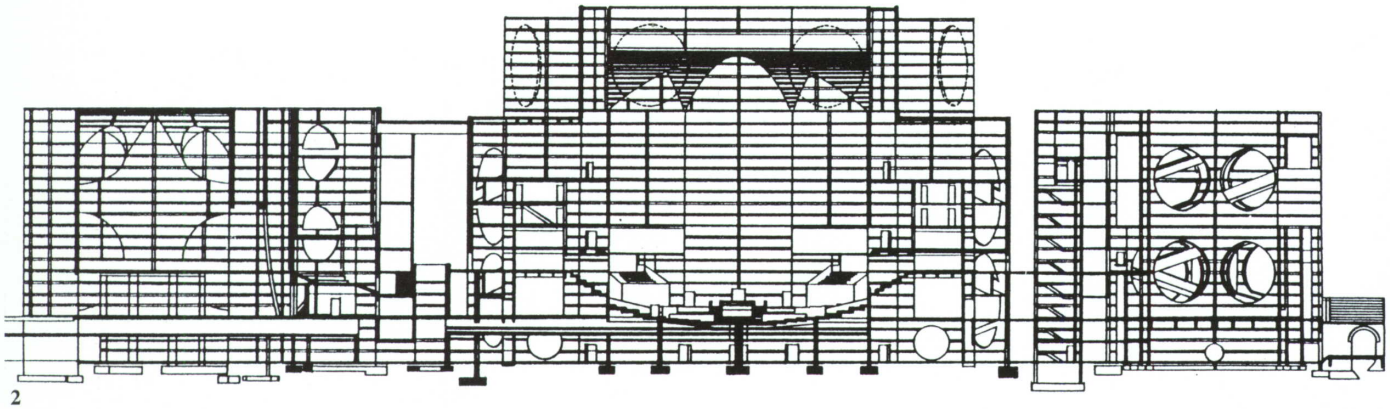
1 Vista general de la Asamblea.
2 Uno de los cilindros de la sala de oraciones.
3 y **4** Escalera y deambulatorio en torno a la sala central.
Fotos: Kazi Khaleed Ashraf (salvo indicación en contra).

2

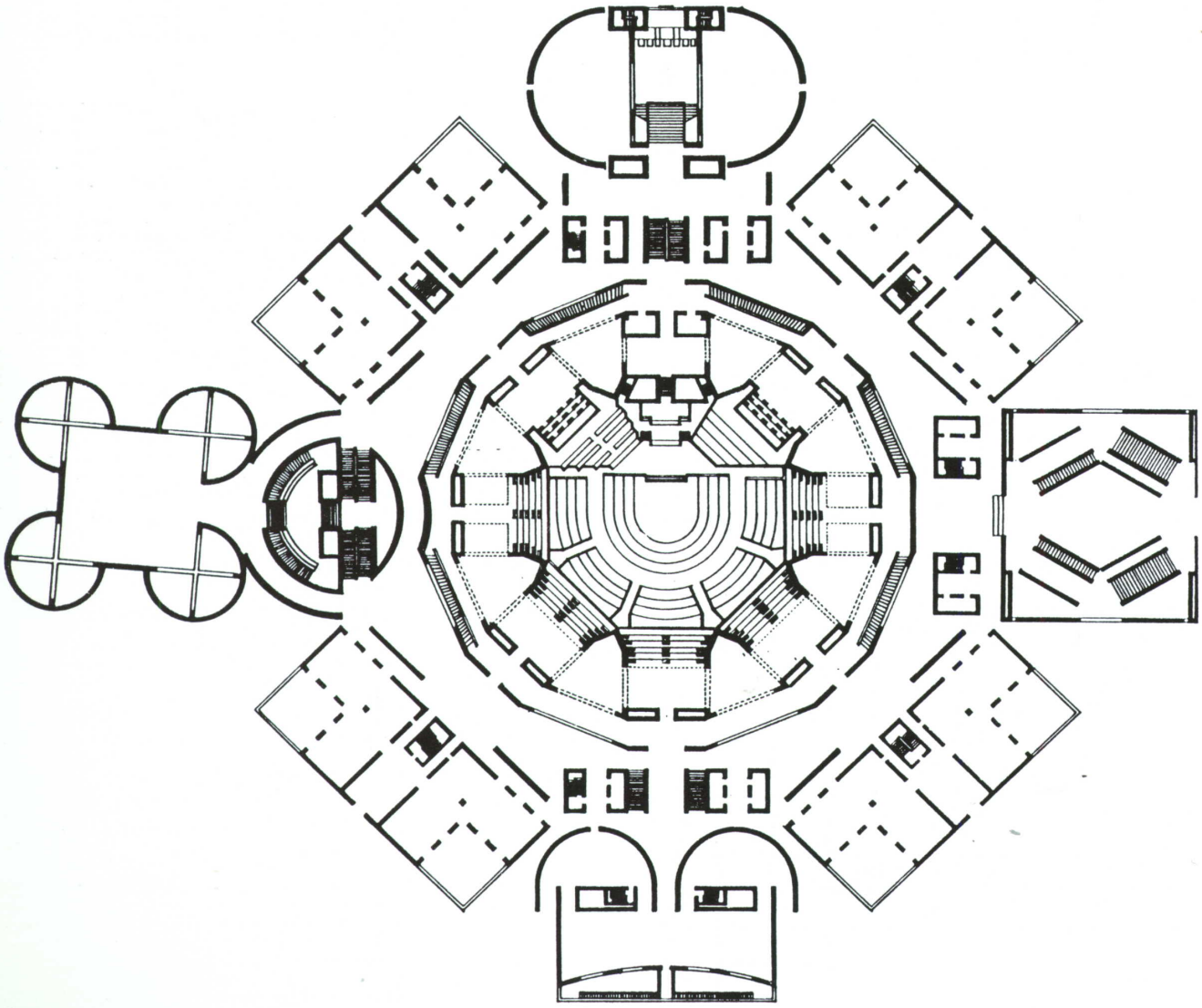
3



1

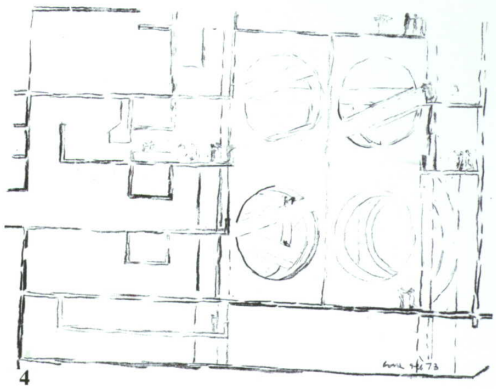


2

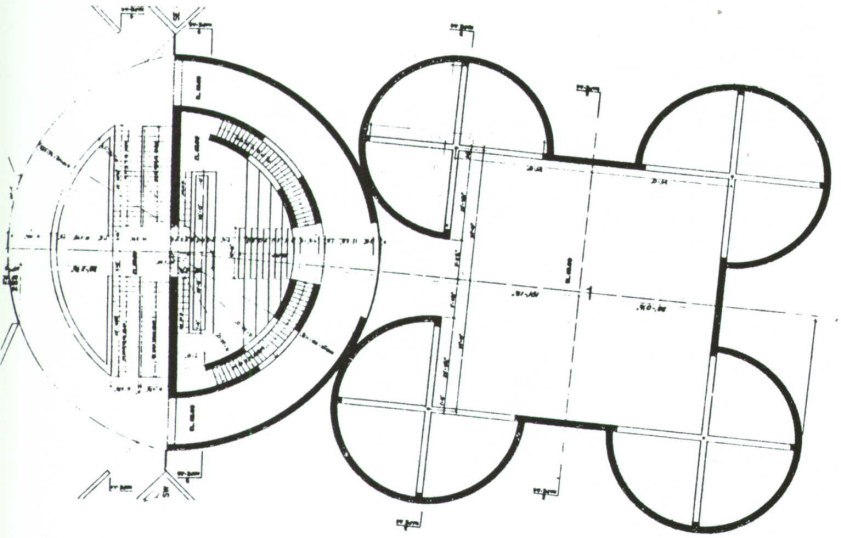


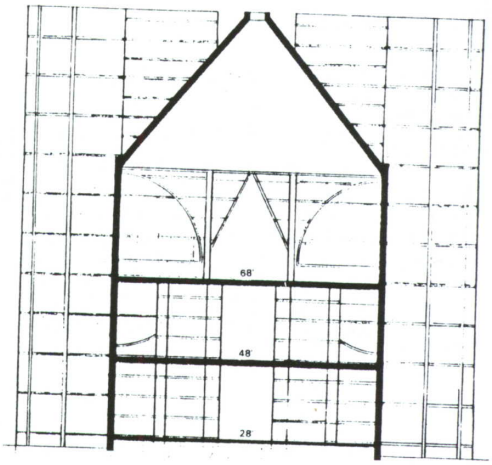
3

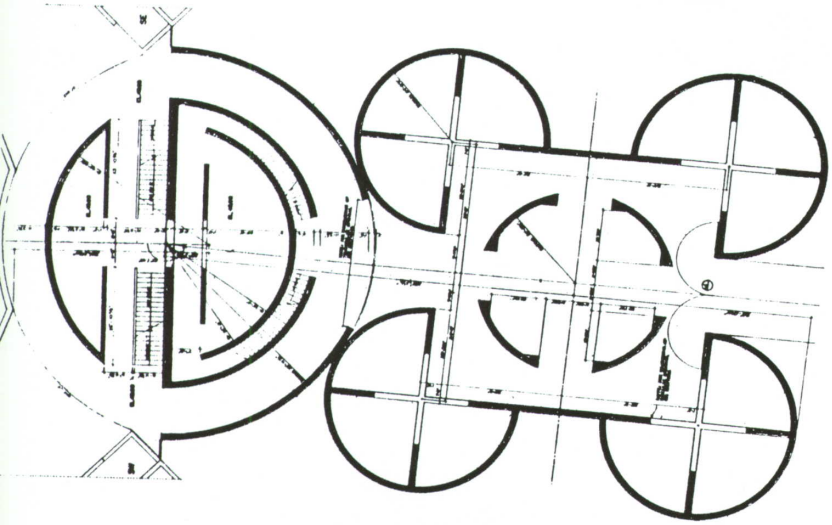
1 Croquis preliminar del edificio de la Asamblea.
2 Sección longitudinal.
3 Planta principal.
4 Croquis en sección del vestíbulo principal.
5 y **6** Plantas y secciones de la sala de oraciones orientada hacia La Meca.

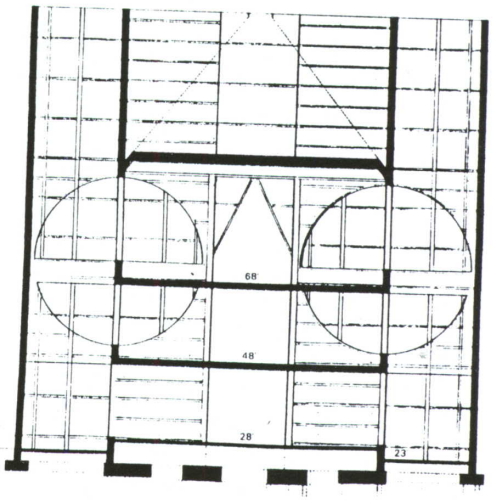


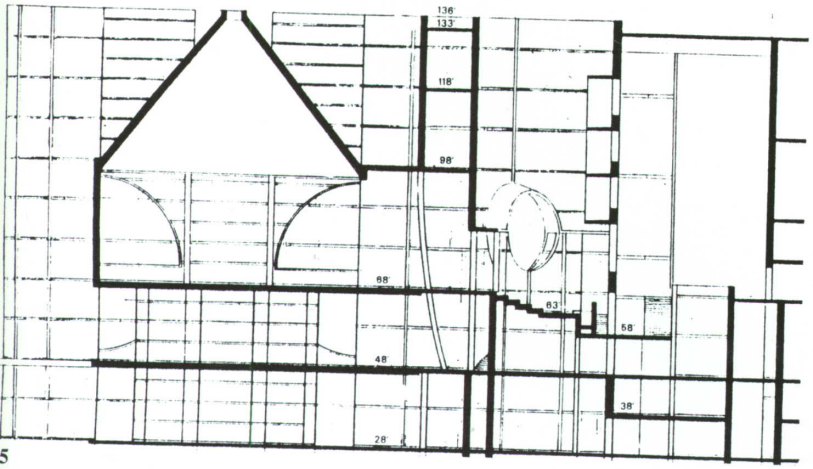
4



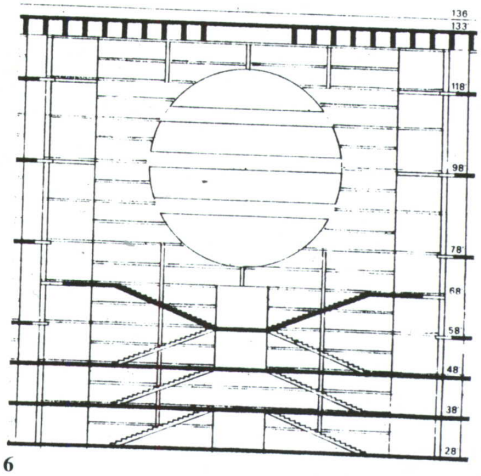






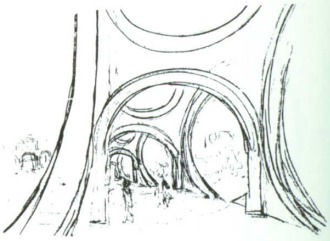


5

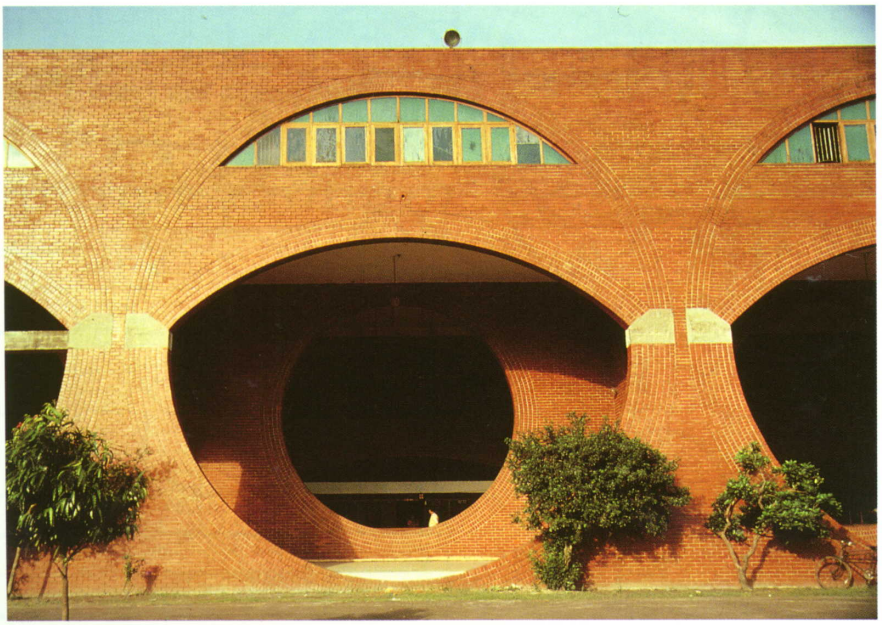


6

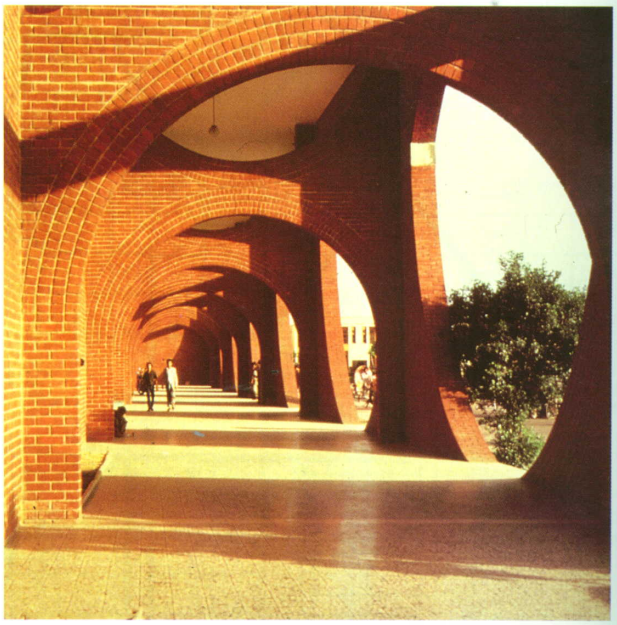
1



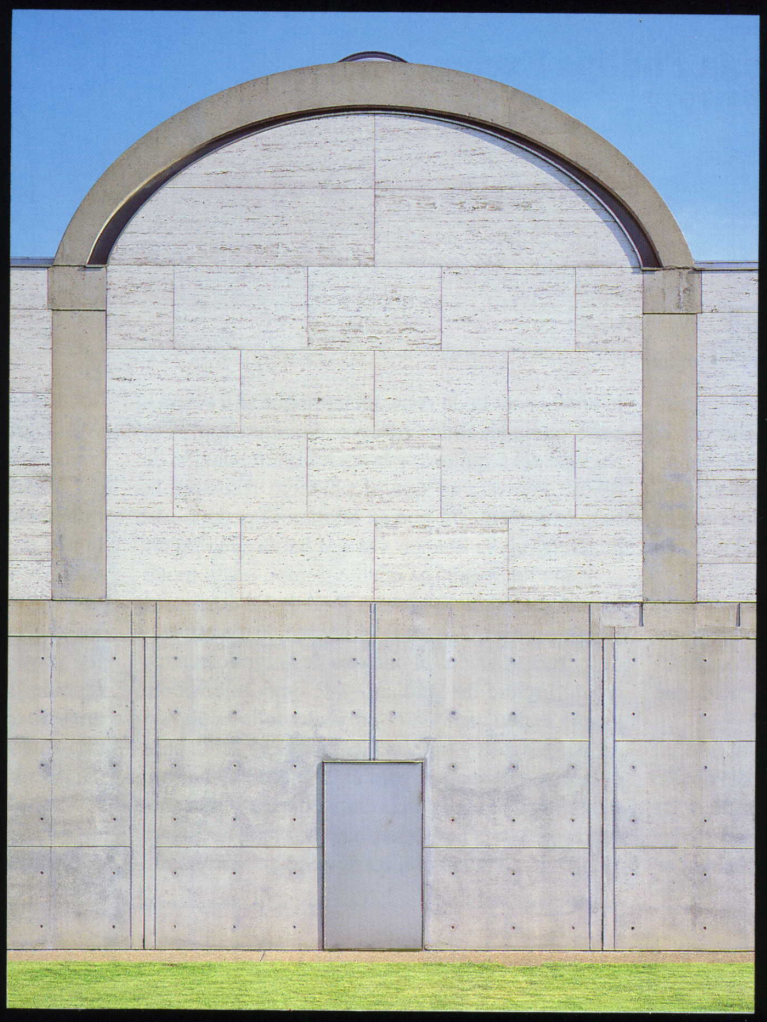
1 Escorzo de las residencias de ministros con la Asamblea al fondo.
2 y **3** Vista frontal e interior del pórtico del hospital (última foto: Shamin Javed).



2



3



El arte de la luz

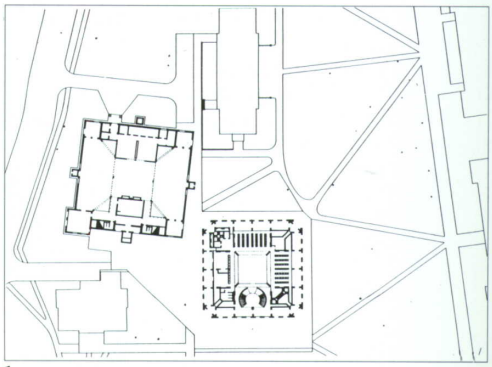
La actividad profesional de Kahn estuvo ligada desde el principio a las instituciones culturales, especialmente las relacionadas con la exhibición de obras de arte. Su actitud ante estos edificios fue siempre la de buscar la serenidad y el equilibrio de los ambientes expositivos mediante la volumetría simple de los espacios y la textura neutra de las superficies. A estos rasgos se unía además un meticuloso estudio de la luz, calibrada en función del destino de las diferentes salas.

La calidad lumínica es un rasgo común a los tres últimos edificios que se presentan. La Biblioteca de Exeter combina un gran lucernario sobre su portentoso espacio central con pequeñas ventanas en los puestos de lectura. En el Museo Kimbell, la luz natural penetra por largas hendiduras practicadas en la clave de las bóvedas falsas, y resbala por su superficie tras reflejarse en un difusor. Finalmente, el Centro de Arte Británico de Yale abre su retícula espacial tanto a la luz cenital de los grandes patios interiores como a las vistas enmarcadas de su entorno urbano.

Círculos de saber

Biblioteca de la Academia Phillips Exeter

Exeter, New Hampshire, 1965-1972



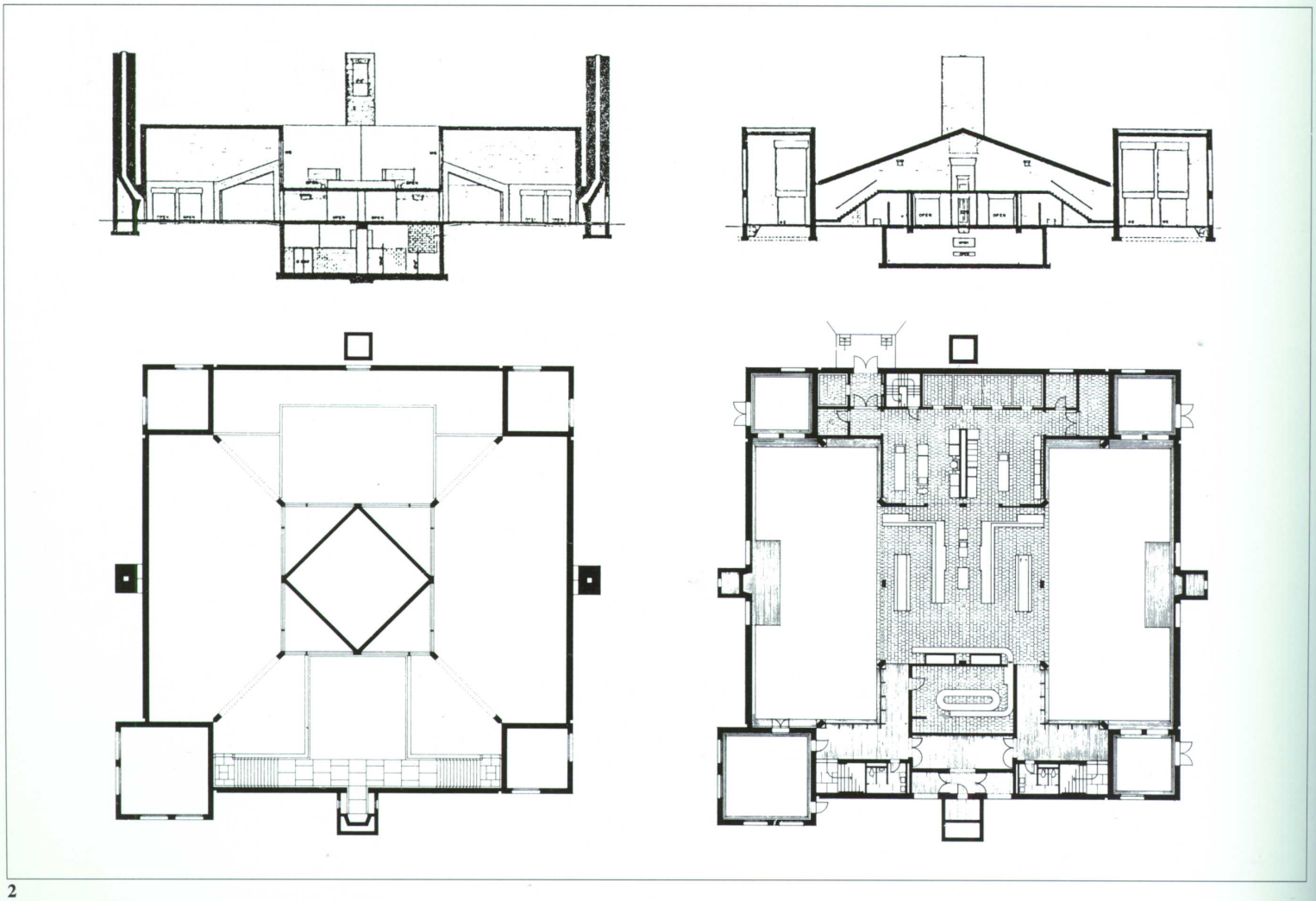
1

En este caso también fue la afinidad con el espíritu del cliente lo que llevó al comité asignado por la Academia Phillips Exeter a elegir a Kahn tras visitar los estudios de Paul Rudolph, Philip Johnson, I.M. Pei y Edward Larrabee Barnes. Tanto la concepción de la biblioteca como institución vital y laboratorio de investigación como la importancia concedida a la luz natural coincidían de forma plena con las preocupaciones conceptuales y formales del arquitecto. Las dos primeras fases del proyecto se desarrollaron, pues, en un clima de entendimiento mutuo y satisfacción ante los resultados.

Los problemas comenzaron en la tercera fase, en la que el desacuerdo con varios aspectos del diseño por parte de algunos miembros del comité y las reducciones en tamaño y altura impuestas por el limitado presupuesto y por repentinos cambios en la ordenanzas de la zona, hicieron que se torciera el hasta entonces fluido proceso. Sin embargo, la tenacidad del arquitecto y la acertada articulación del diseño permitieron que el proyecto resistiera las modificaciones sin que se alterara la potente idea generadora y la imagen a la que había dado lugar.

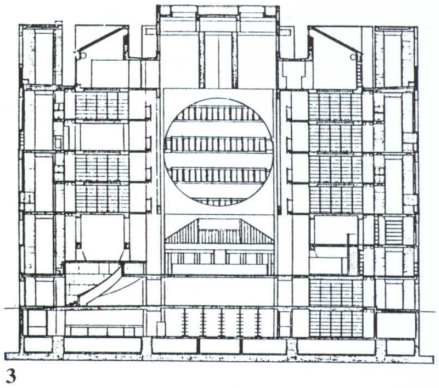
Kahn se inspiró al mismo tiempo en la monumentalidad de la Biblioteca Real de Étienne-Louis Boullée, de 1785, y en la intimidad de los espacios de lectura volcados al claustro de la biblioteca medieval inglesa de Durham, y se dejó guiar por su propia experiencia en el proyecto de la Biblioteca de Washington y por sus ideas sobre un tema particularmente apreciado para él. Llegó así a una solución rotunda basada en la clara diferenciación entre tres espacios: el periférico, bañado por la luz natural y dedicado a la lectura, constituido por nichos unidos a los huecos exteriores; un espacio intermedio y protegido, a modo de depósito, en el cual están concentradas las estanterías de los libros; y el núcleo del edificio, ocupado por el monumental vestíbulo, iluminado cenitalmente de forma difusa y cambiante por un doble lucernario piramidal. Este último espacio, desde el que se pueden contemplar los libros a través de los enormes círculos abiertos en los muros, era para Kahn un elemento fundamental del proyecto: el espacio que debía simbolizar la función del edificio y el 'lugar de invitación'. La austeridad de los alzados exteriores, en los que las pilastras van estrechándose con la altura, se integra sin estridencias en el entorno neogeorgiano.

Por su parte, el edificio del refectorio se aloja en un edificio bajo de planta cuadrada que busca no competir con el edificio de la biblioteca.

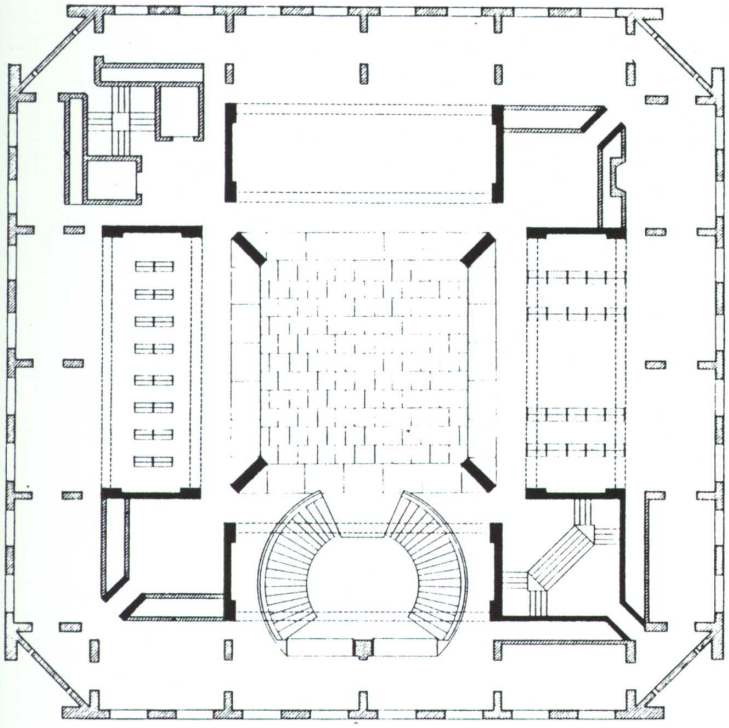


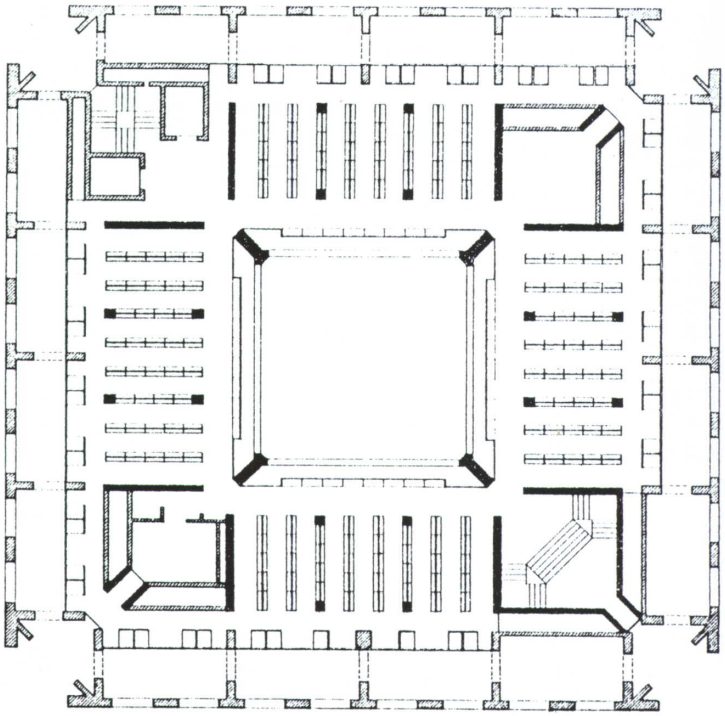
2

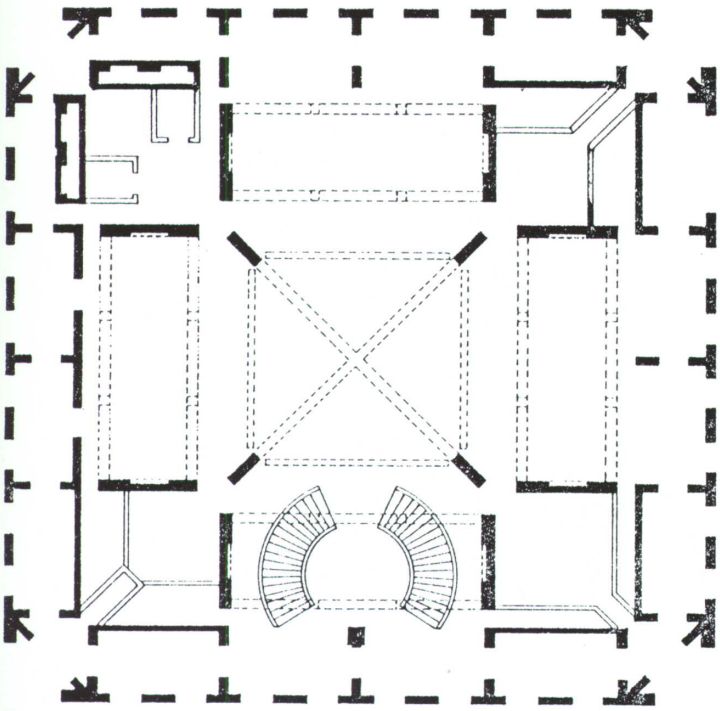
1 Plano de situación con el comedor y la biblioteca (más a la derecha).
2 Secciones y plantas del comedor.
3 Sección de la biblioteca por la escalera principal.
4 De abajo arriba y de izquierda a derecha, plantas de estructura, primera, entresuelo y cuarta.

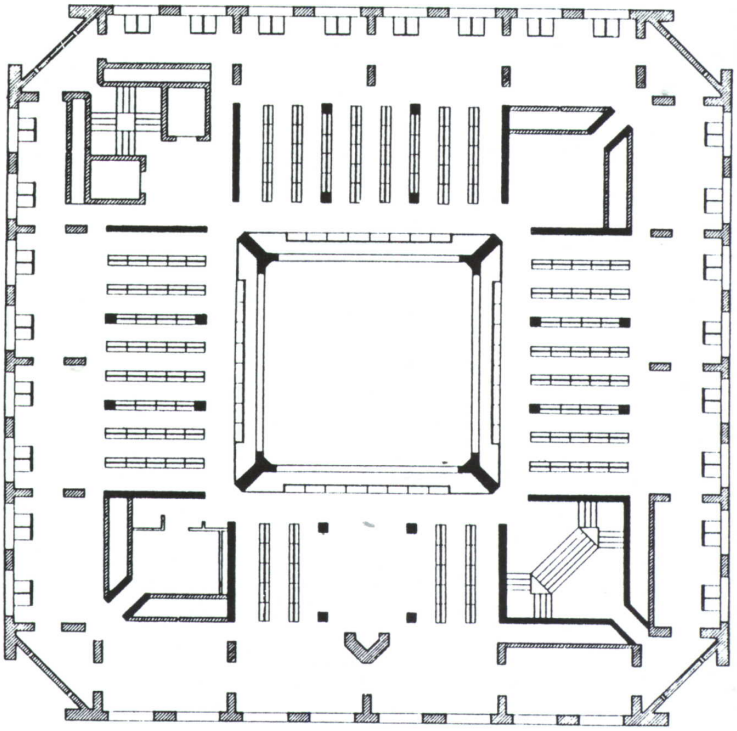


3

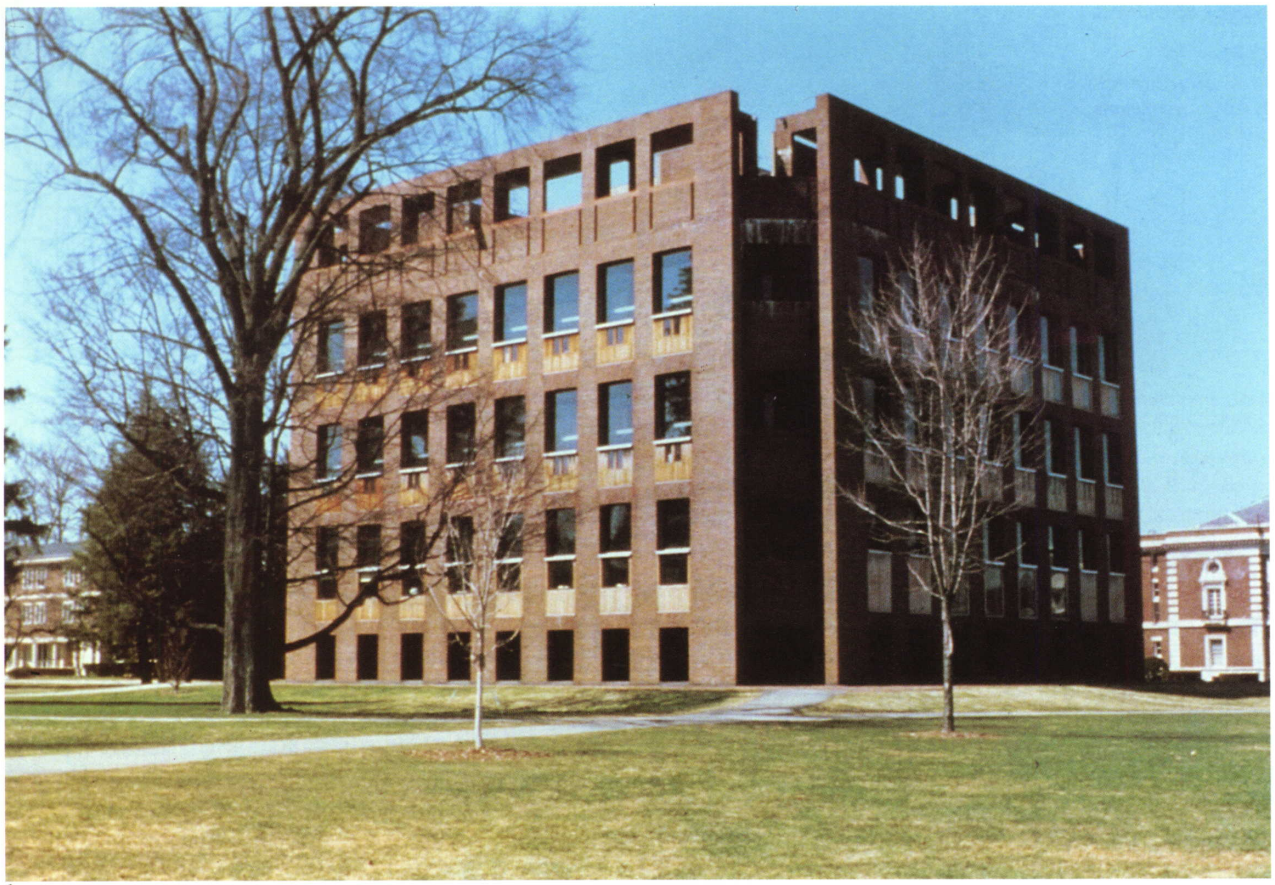






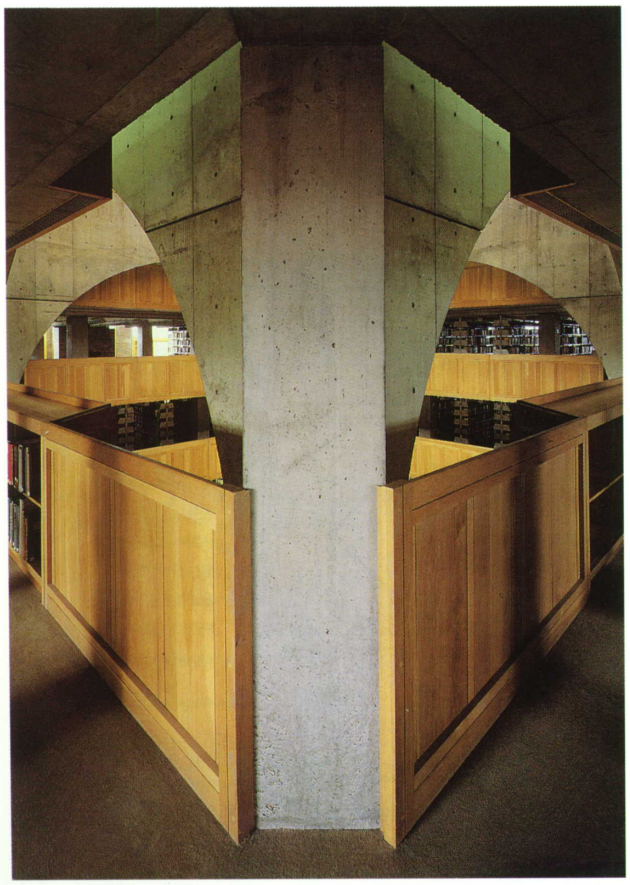


4

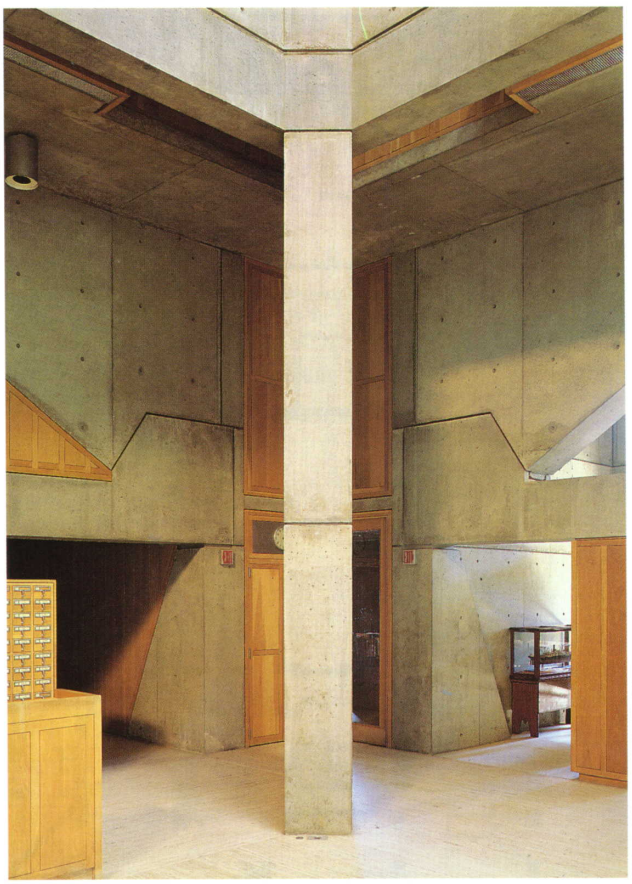


1

1 Vista general (foto: Caroline Maniaque).
2 y **3** Detalles de la estructura interior de hormigón.
4 Los grandes círculos del espacio central.
Fotos: Gran Mudford.

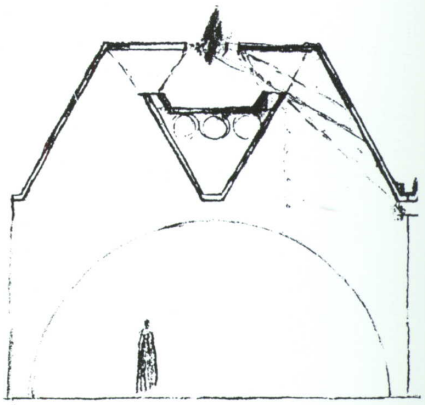


2



3

Dulces bóvedas
Museo de Arte Kimbell
Fort Worth, Texas, 1966-1972

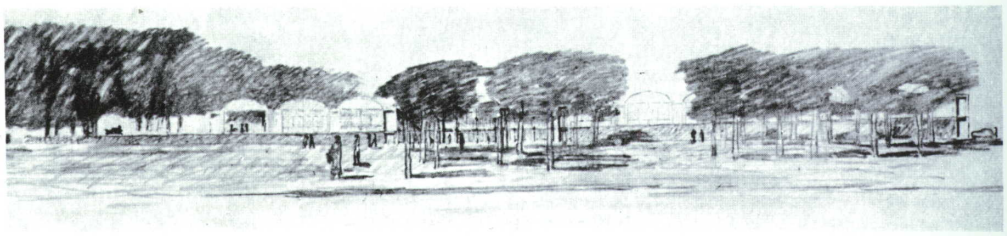

1

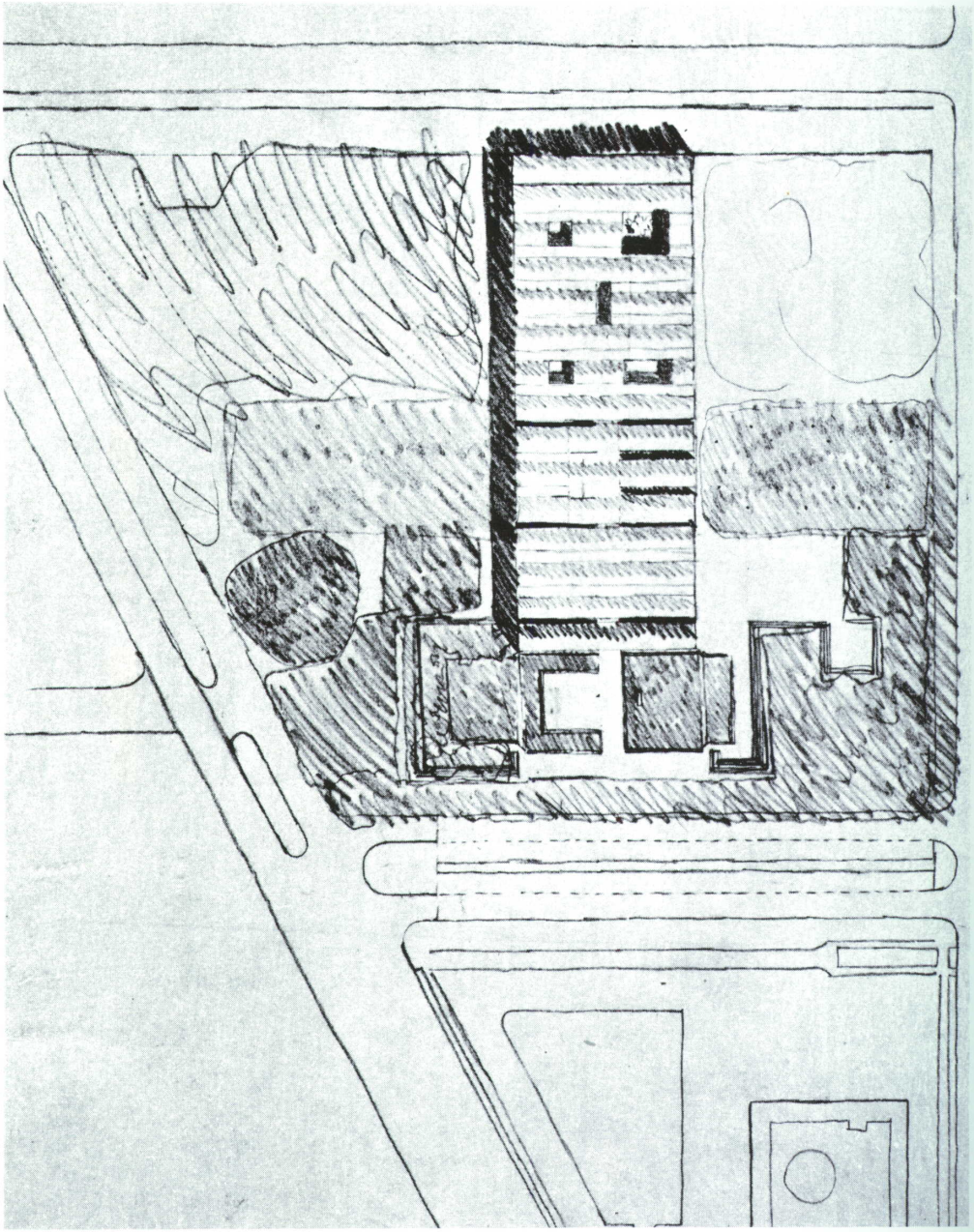
A mediados de los sesenta, el estudio de Kahn estaba enfrascado en numerosos proyectos a muy diversos niveles de realización. En 1966, cuando recibió el encargo del Museo Kimbell, acababan de finalizarse los Laboratorios Richards, el Instituto Salk y la residencia de Bryn Mawr, y estaban en pleno proceso de diseño y construcción la Iglesia Unitaria, el teatro de Fort Wayne, el Instituto Indio de Administración, el Capitolio de Dhaka y la Biblioteca de Exeter, aparte de otros proyectos que no llegaron a construirse. Era, pues, un momento de especial fertilidad creativa en el que se produjo una rica transferencia de soluciones y recursos formales de unos proyectos a otros, y que explica el grado de depuración conseguido en la considerada por muchos críticos como la obra maestra de Kahn.

El encargo, a través de la Fundación de Arte Kimbell, fue producto de la voluntad de Kay Kimbell, un empresario y coleccionista tejano, muerto en 1964, que había decidido legar a la ciudad de Fort Worth un edificio para albergar su colección de arte. El emplazamiento elegido era una parcela de algo menos de cuatro hectáreas situada en un extenso parque cívico, en compañía de otras instituciones culturales, entre ellas el Museo Amon Carter, obra de Philip Johnson. Uno de los condicionantes del programa era que el museo debía ser un edificio de poca altura, para no robarle la magnífica vista al de Johnson, situado sobre una elevación frente al solar. Otro de los criterios iniciales expresados por el director del futuro museo, Richard F. Brown, y en el que estaba plenamente de acuerdo el propio Kahn, era que las salas de exposición debían estar iluminadas con luz natural.

La propuesta elaborada por Kahn —que atravesó tres etapas principales antes de llegar a la solución definitiva— se basa en la repetición de un cuerpo longitudinal cubierto por una falsa bóveda de cañón, hendida longitudinalmente en su cúspide por una grieta que deja entrar la luz para que se refleje en un difusor y resbale por las superficies curvas. Dos estanques y un entramado de arbolillos situados ante el pórtico de entrada constituyen el entorno paisajístico del museo. Como era habitual en Kahn, una vez iniciado el proceso de construcción, siguió incorporando a la obra las modificaciones que le sugerían los clientes o su propia inspiración.

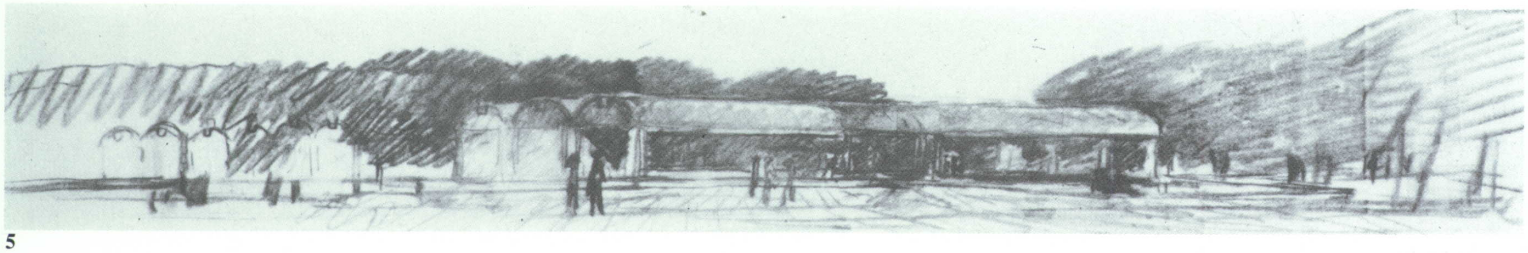
El resultado final muestra un raro equilibrio entre el carácter público de la obra y la intimidad y serenidad de sus espacios interiores, entre las referencias a la arquitectura intemporal y la elegancia de las soluciones constructivas, expresadas con la desnudez del lenguaje moderno.


2

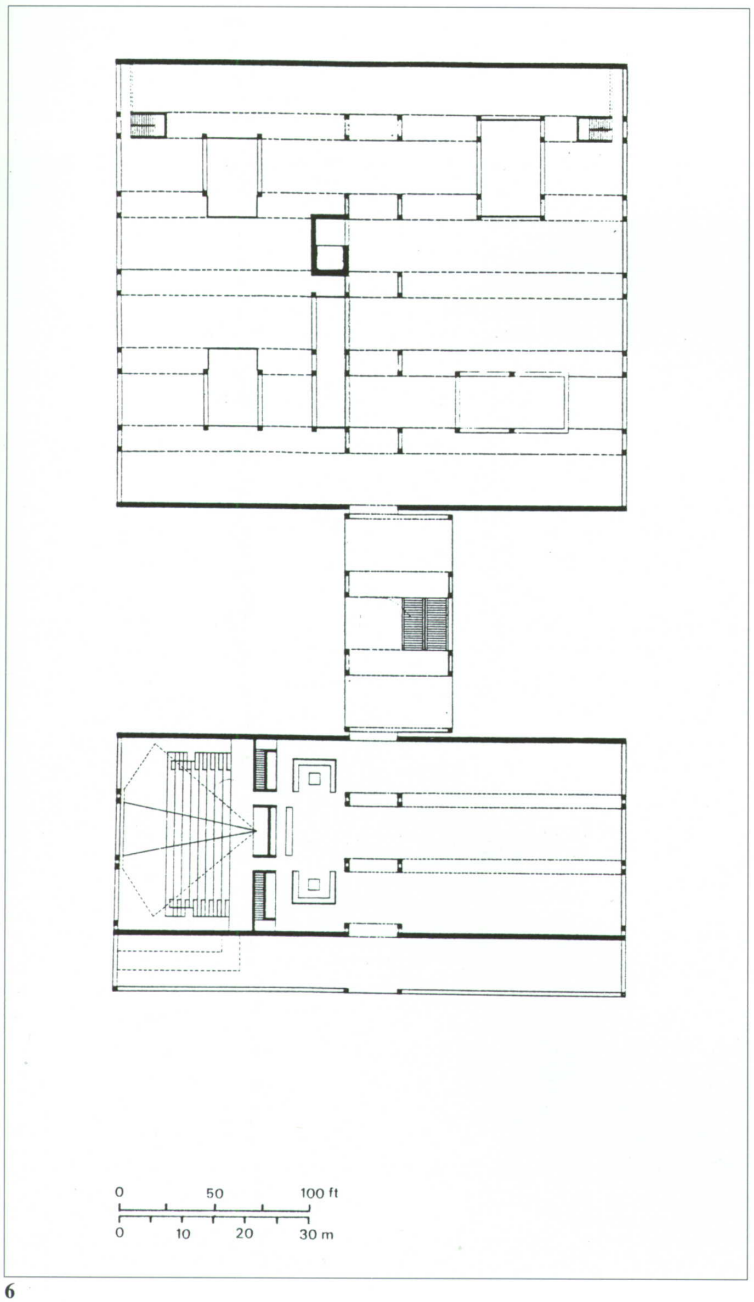

3

1 Croquis preliminares para la sección de las naves.
2 y **3** Perspectiva y planta del proyecto de traza rectangular.
4 Croquis en perspectiva de una de las naves abovedadas.
5 Perspectiva del proyecto de traza en H.
6 y **7** Plantas de las versiones primera y segunda del esquema en H.

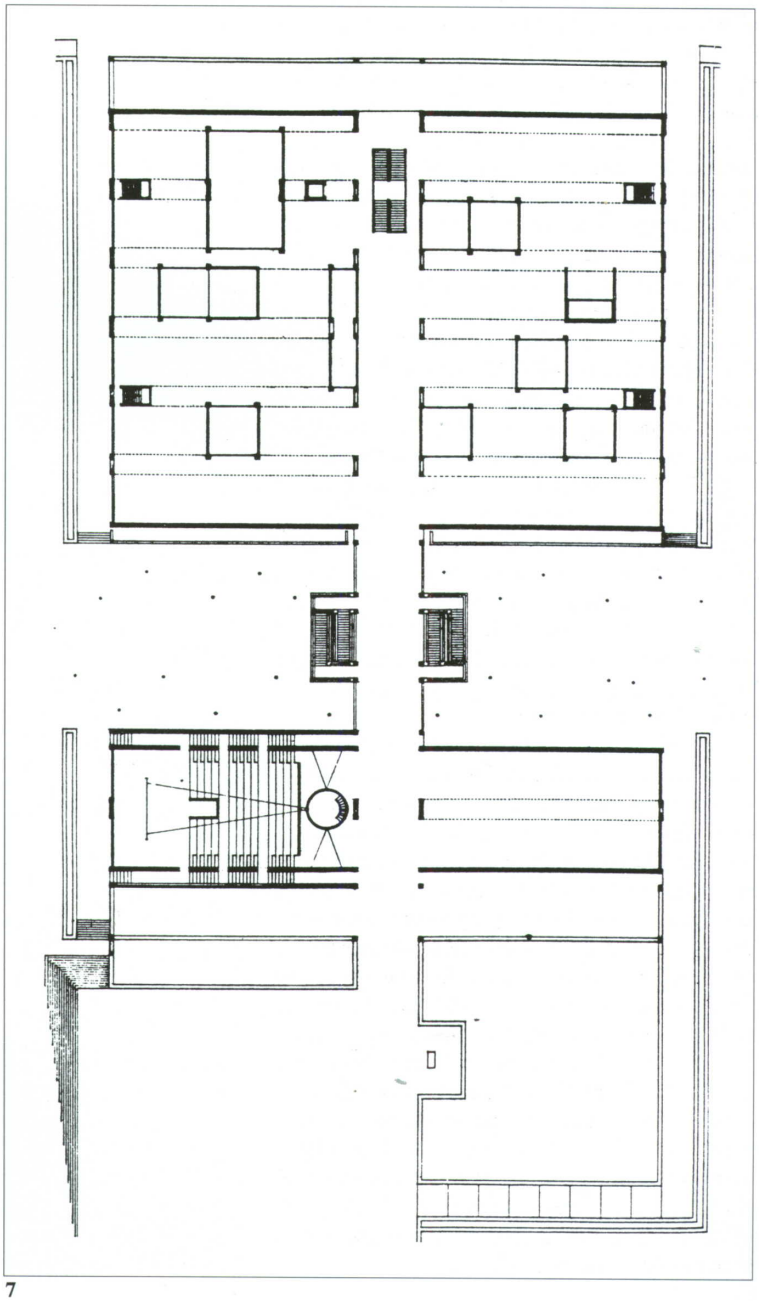
4



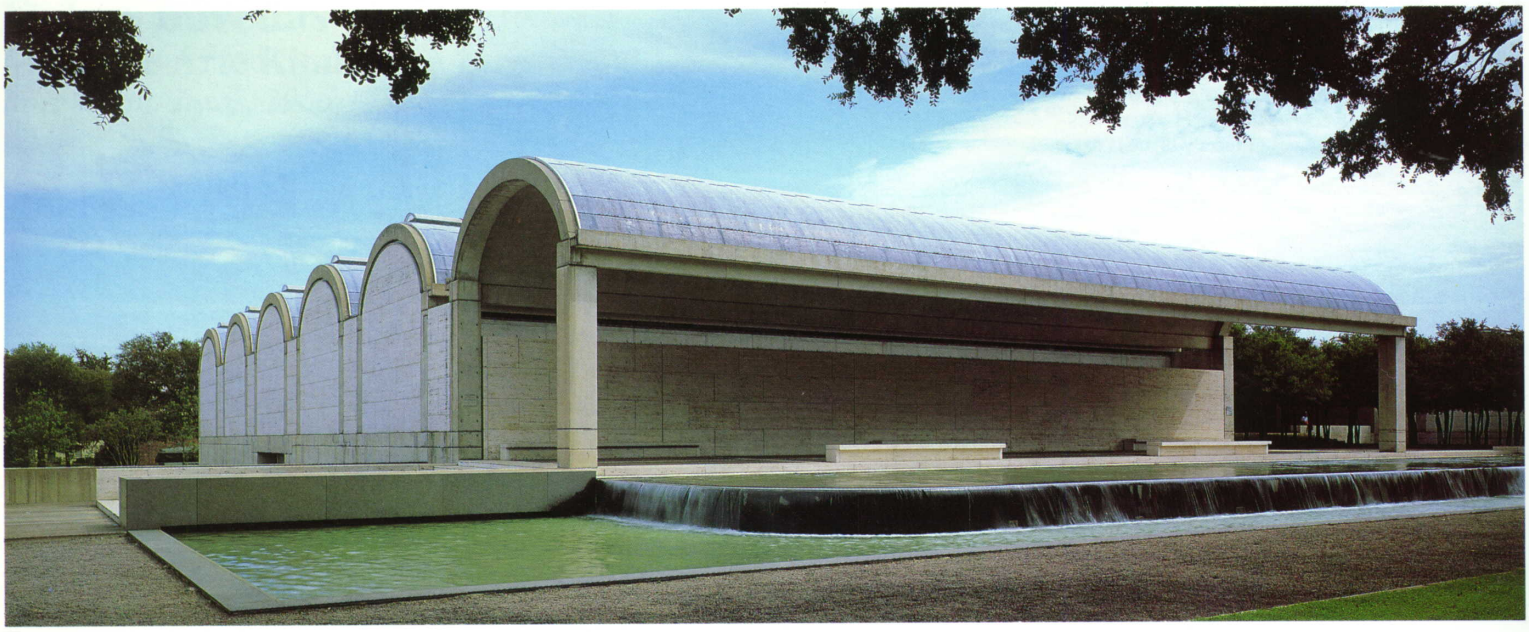
5



6



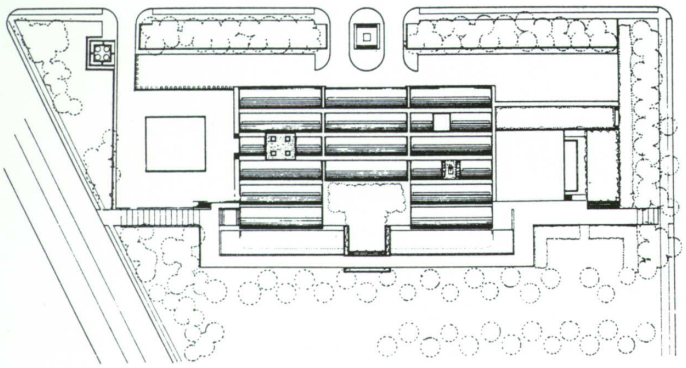
7



1

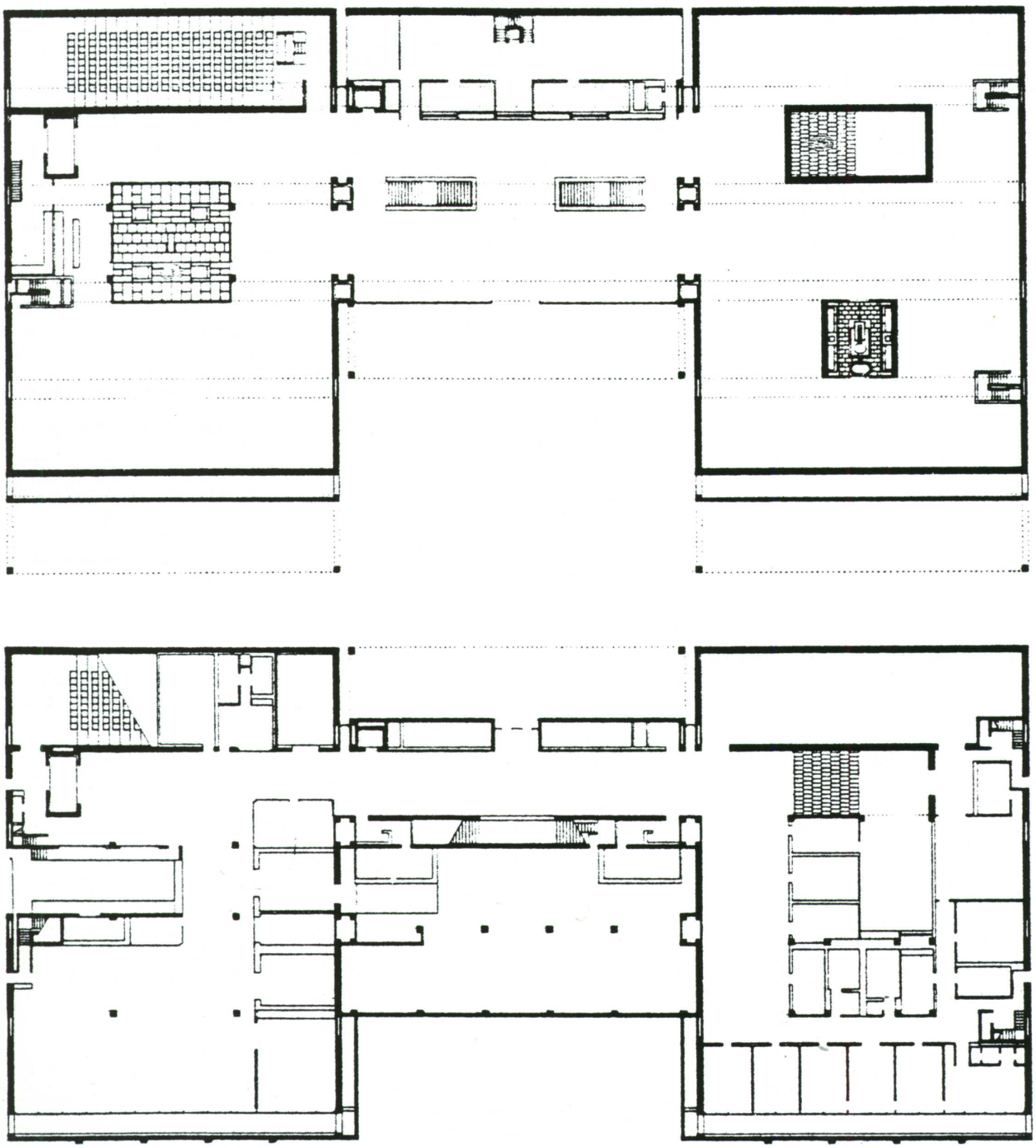
1 y **2** Escorzo y vista axial del pórtico exterior.
En la página siguiente
Vista hacia el bosquecillo exterior y un extremo del pórtico de entrada. Fotos Grant Mudford.

2

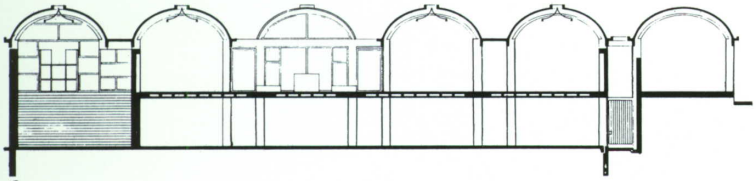


1

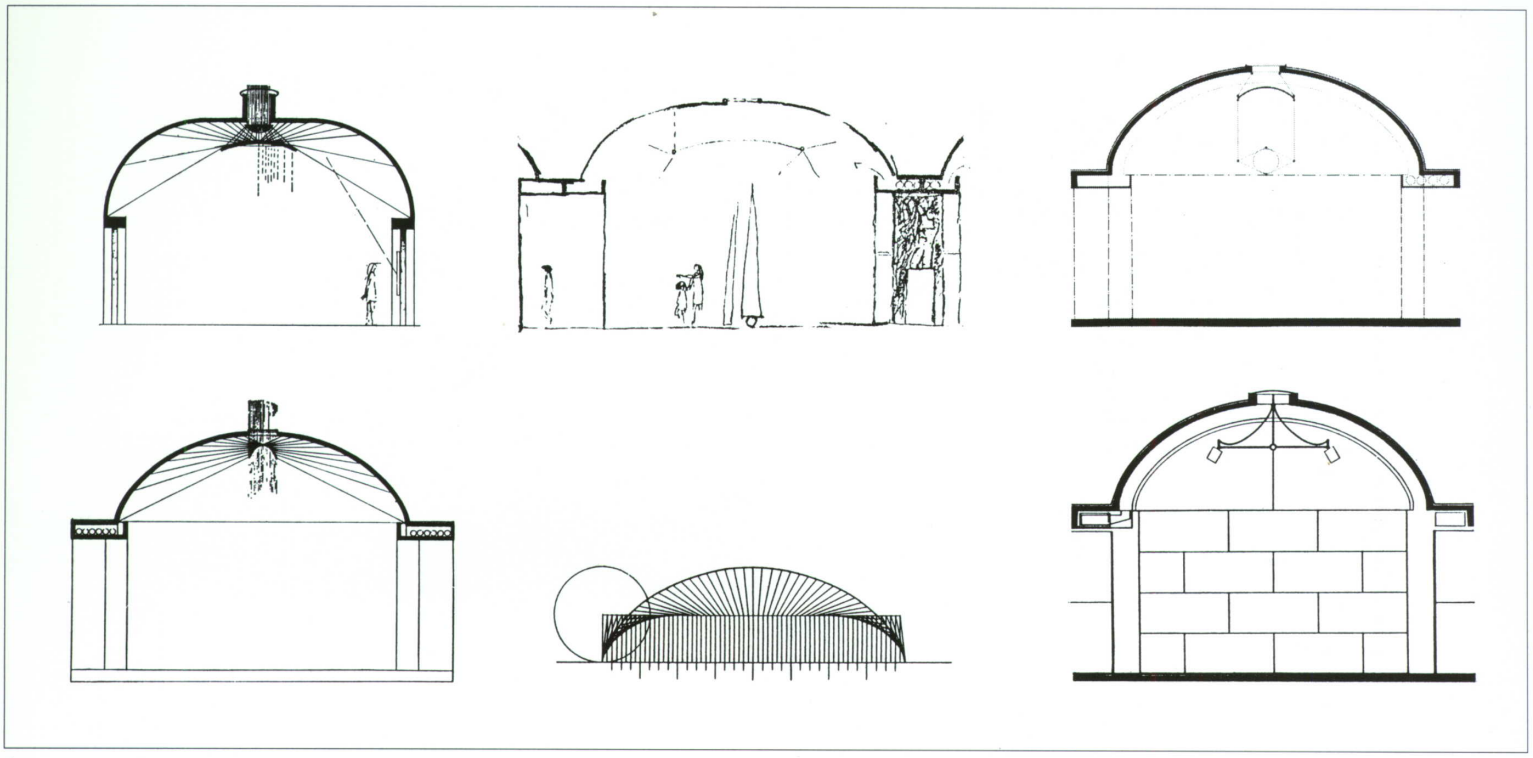
1 Plano de situación del edificio construido.
2 Plantas sótano y baja.
3 Sección transversal.
4 Diversos esquemas de secciones y trazado geométrico en cicloide de la bóveda definitiva.
5 Detalle de la sección de una de las naves.



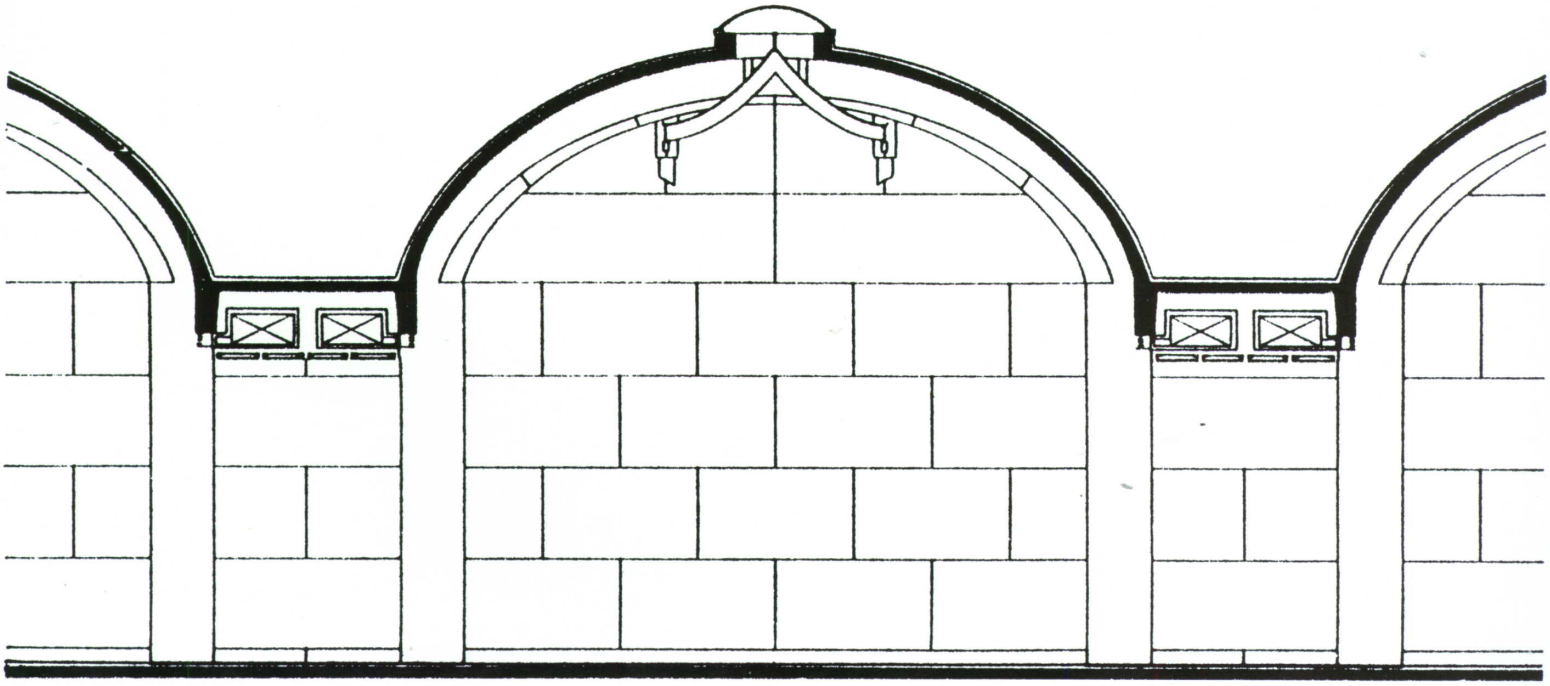
2



3



4



5

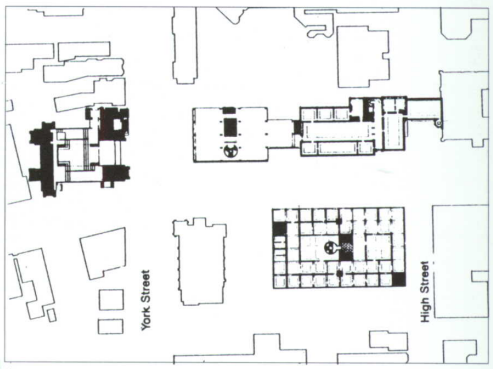
PISANELLO TO CÉZANNE

2

1 Interior del vestíbulo principal con uno de los patios al fondo.
2 y **3** Vistas axiales desde el centro de una nave y desde uno de los espacios intermedios.

3

Luz interior
Centro de Arte Británico de Yale
New Haven, Connecticut, 1969-1974



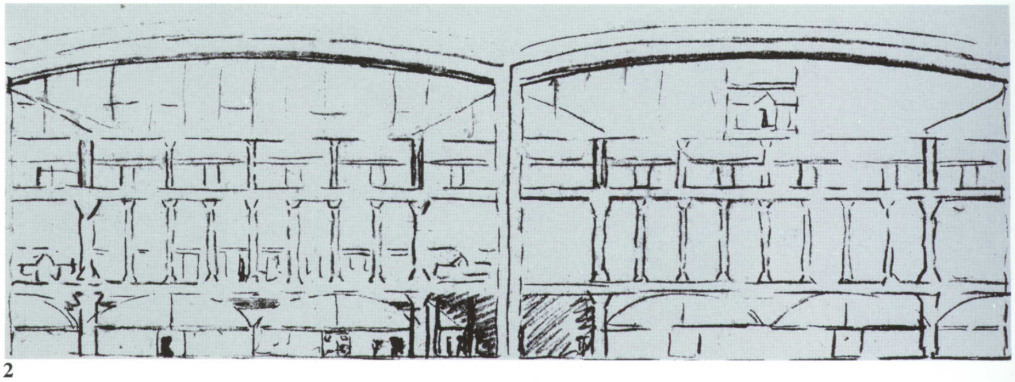
1

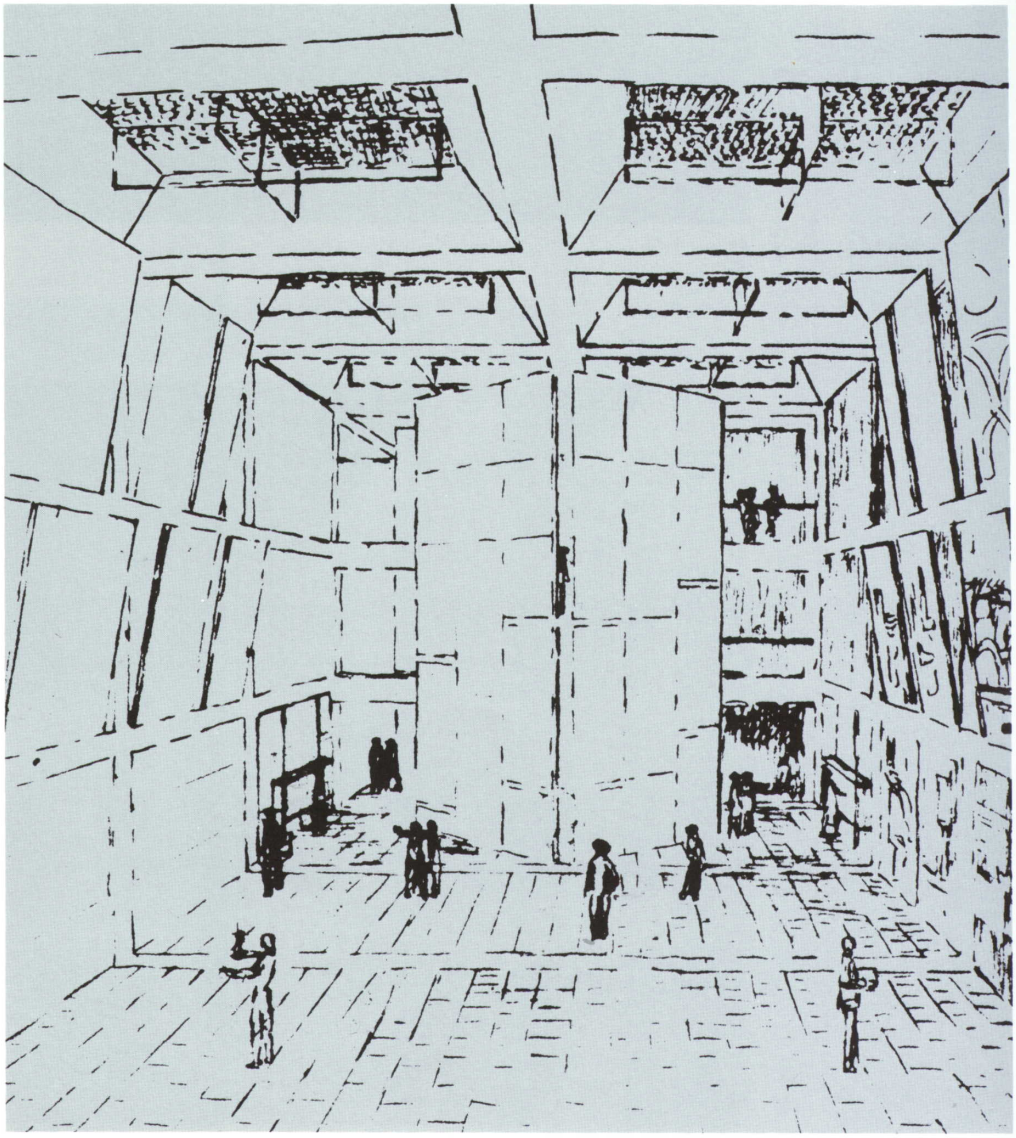
Al morir Kahn el 17 de marzo de 1974, el Centro de Arte Británico aún estaba en plena construcción y, como era frecuente en sus proyectos, faltaban por perfilar detalles del diseño. Resta la incógnita de hacia dónde podría haberle conducido la nueva fase de su trayectoria que se anunciaba ya en Exeter y en el Kimbell, y que aquí parece consolidarse.

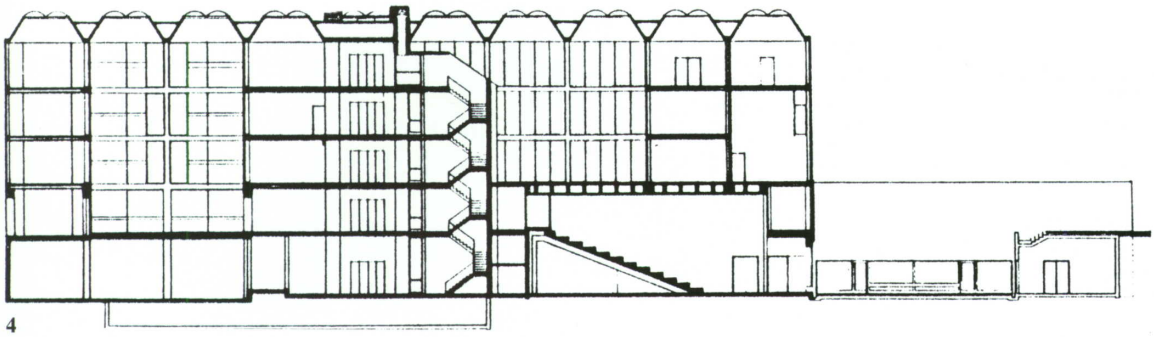
El encargo del Centro de Arte Británico por parte del director del Mellon Center, Jules D. Prown, en nombre del mecenas Paul Mellon, para albergar su colección de arte británico de principios del siglo XVII a mediados del XIX, dio ocasión a Kahn para entablar un diálogo con una de sus primeras obras de madurez, la Galería de Arte de Yale, de 1951-1953, ya que el solar elegido estaba situado al otro lado de la calle. Una de las condiciones del programa, el uso de la planta baja para locales comerciales, provenía precisamente de la elección de dicho solar, pues el ayuntamiento no había visto con buenos ojos la ampliación de la universidad y había exigido que el edificio albergara actividades productivas que contribuyeran a dinamizar la vida urbana.

Las tres fases por las que atravesó el proyecto, que fue reduciéndose sucesivamente en tamaño y monumentalidad, dan cuenta, por una parte, de los malentendidos entre el cliente y el arquitecto y, por otra, de los problemas presupuestarios que experimentó la obra, debido principalmente a que la fortuna de Mellon se estaba canalizando de forma prioritaria al otro proyecto patrocinado por él, la ampliación de la Galería Nacional de Washington, de I.M. Pei. Así, entre el palacio renacentista que había inspirado la primera de las tres versiones y la mansión solariega inglesa que sirvió de referencia a la versión definitiva, mucho más acorde con la imagen de comodidad doméstica buscada por el cliente, el proyecto experimentó una profunda transformación, aunque mantuvo la solución desarrollada inicialmente, a base de dos patios interiores. El patio de la biblioteca, con la escalera cilíndrica e iluminado por los grandes lucernarios, constituye el espacio más característico de la obra. Kahn había quedado muy satisfecho del dispositivo de iluminación natural ideado para el museo Kimbell por él y Kommendant y trató de aplicarlo de manera idéntica a las salas de la última planta, pero no contó con la aprobación del cliente, así que desarrolló un sistema diferente, más parecido al que había utilizado en la fábrica Olivetti-Underwood, de 1966-1970.

La imagen exterior del centro incorpora materiales de construcción, como el vidrio y el acero inoxidable, que Kahn había mantenido hasta entonces fuera de su repertorio expresivo.

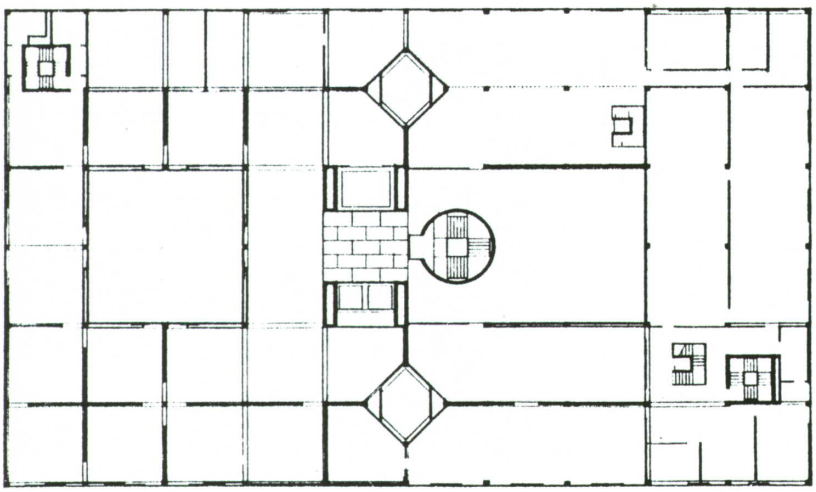

2

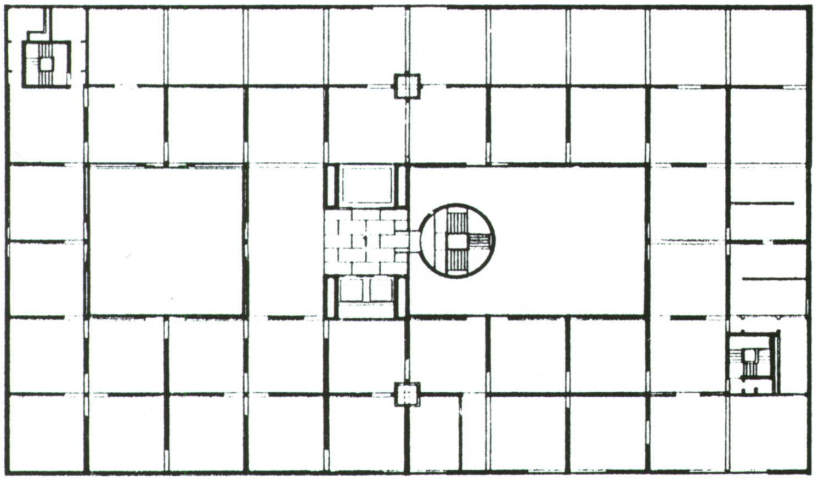

3

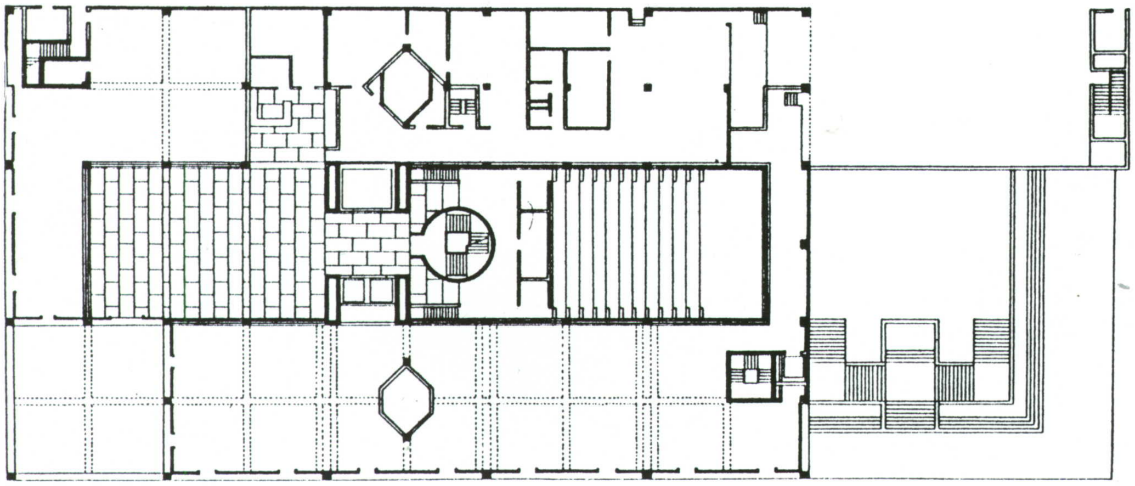


4

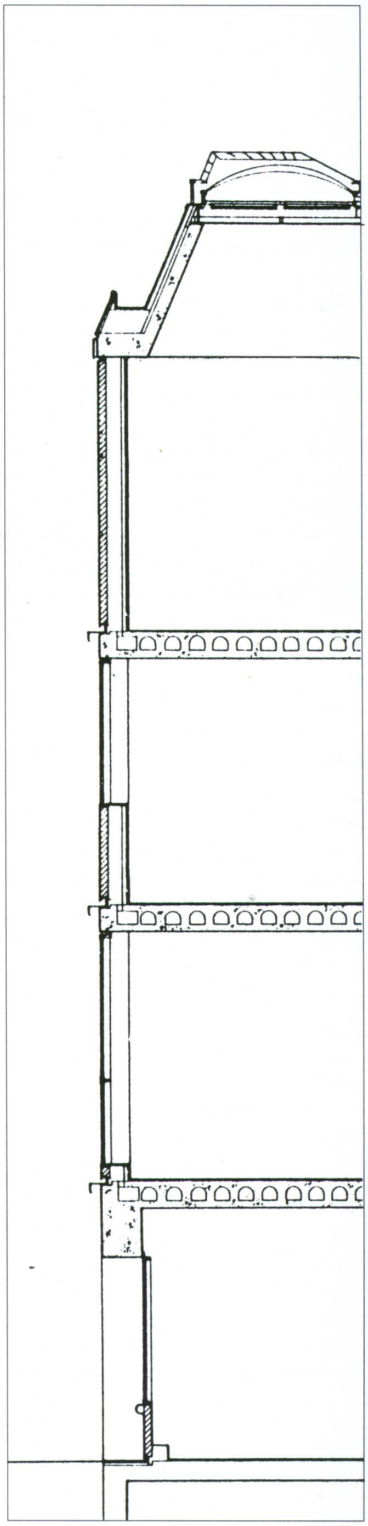
1 Plano de situación con la Escuela de Arquitectura de Paul Rudolph (izquierda), la Galería de Arte (centro) y el Centro de Arte Británico (abajo).
2 Croquis en sección de una versión incial.
3 Perspectiva del patio interior con la escalera en su versión prismática.
4 Sección longitudinal.
5 Plantas de acceso, segunda y tercera.
6 Detalle constructivo de la fachada.







5



6

1

1 Fachada frente a la Galería de Arte de Yale.
2 y **3** Sala de exposición y acceso a la última planta.
4 Vista del patio interior con la escalera cilíndrica.
Fotos: Grant Mudford.

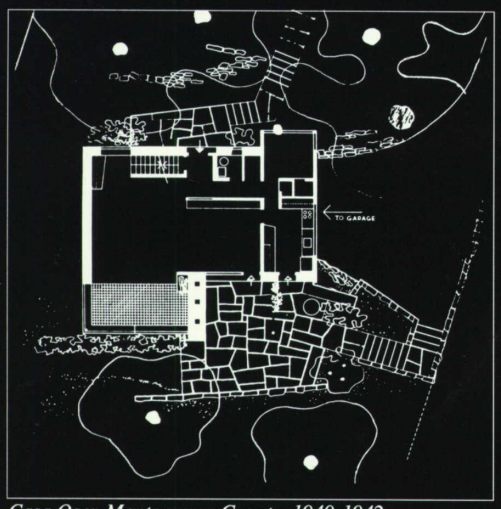
2

3

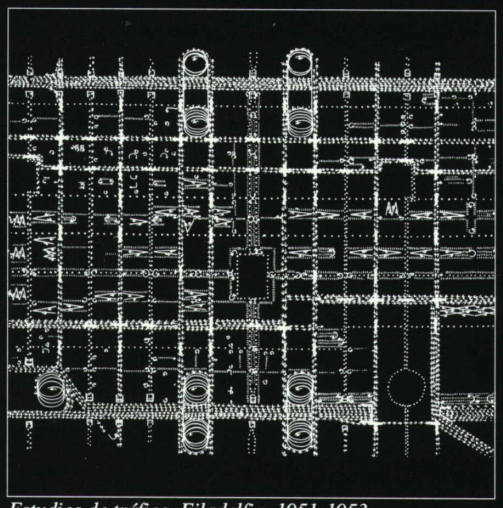
El sello de Filadelfia

Obras escogidas, 1940-1957

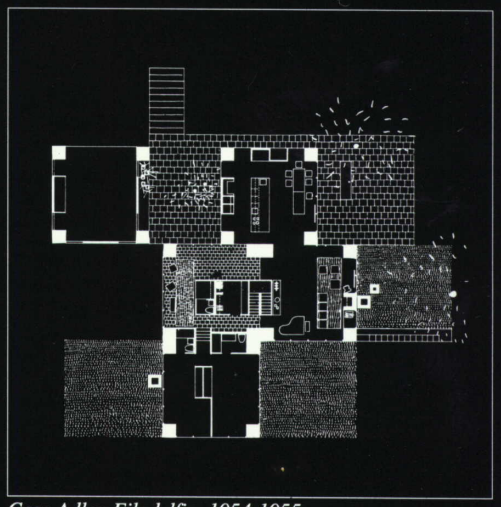
Aunque Louis Kahn construyó su primera obra, la sinagoga Ahavath, en 1935, fue a mediados de los años cuarenta cuando comenzó los trabajos más significativos de su primera etapa, especialmente los proyectos de carácter urbano para Filadelfia, que incluían estudios de tráfico, propuestas de remodelación formal y nuevos conjuntos residenciales. Además de algunas casas particulares, este periodo incluye dos de sus edificios más característicos, la Galería de Arte de Yale y la Casa de Baños de Trenton, y se cerraría con los primeros diseños para los Laboratorios Richards (tres obras ilustradas anteriormente bajo el epígrafe 'Principios geométricos').



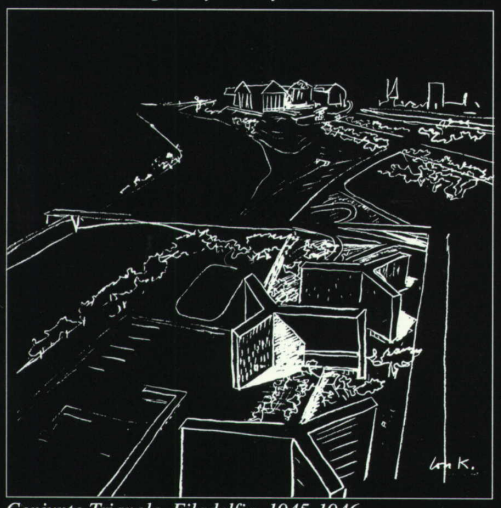
Casa Oser, Montgomery County, 1940-1942



Estudios de tráfico, Filadelfia, 1951-1953

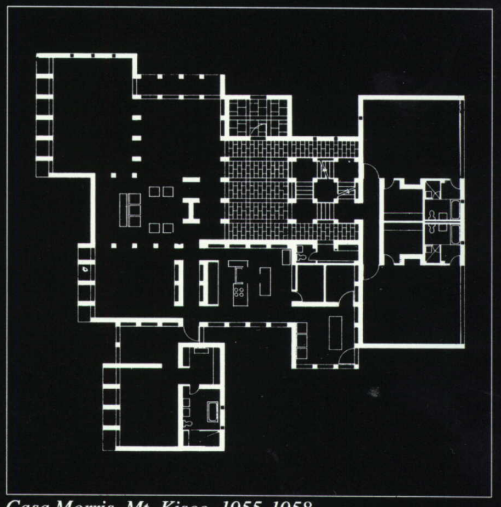


Casa Adler, Filadelfia, 1954-1955

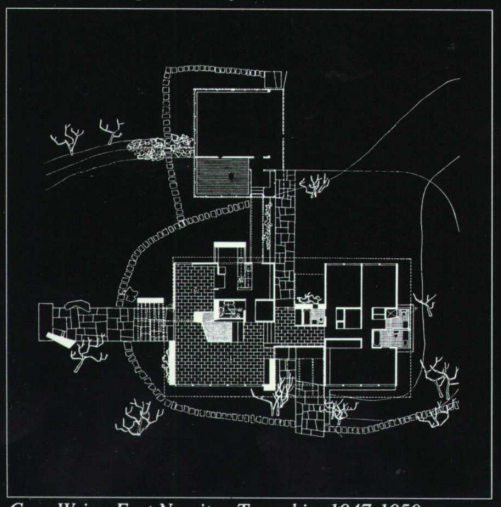


Conjunto Triangle, Filadelfia, 1945-1946

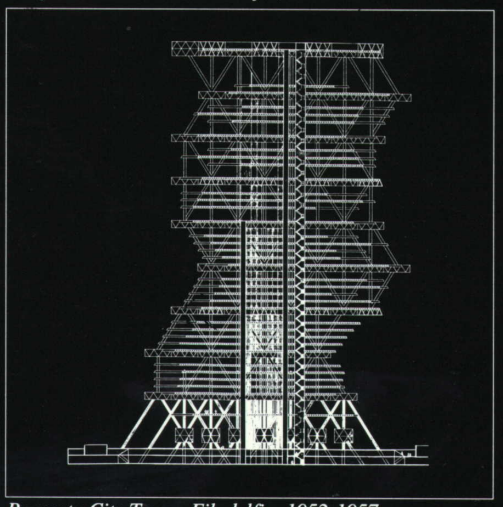
Conjunto Mill Creek, Filadelfia, 1951-1956



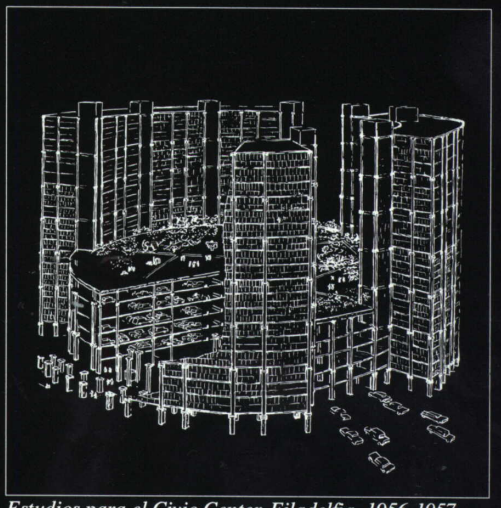
Casa Morris, Mt. Kisco, 1955-1958



Casa Weiss, East Norriton Township, 1947-1950



Proyecto City Tower, Filadelfia, 1952-1957

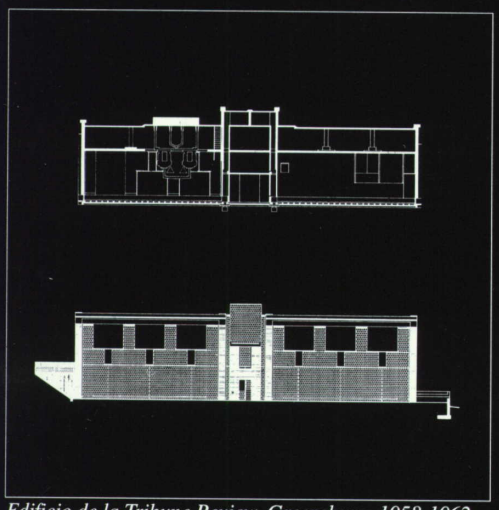


Estudios para el Civic Center, Filadelfia, 1956-1957

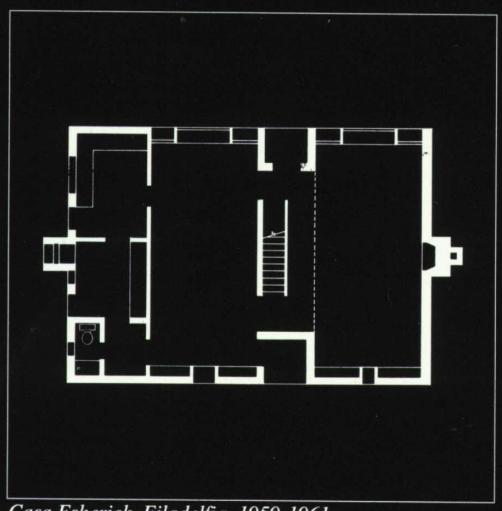
De Pensilvania a Pakistán

Obras escogidas, 1957-1963

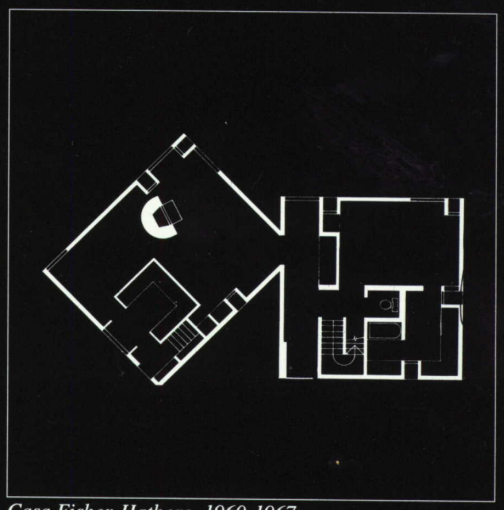
Los últimos años cincuenta y los primeros sesenta constituyeron la etapa más fecunda y expansiva de la actividad de Kahn. Siguió construyendo casas en Pensilvania, su prestigio se difundió por toda Norteamérica y comenzó a recibir encargos internacionales. En este periodo se construyeron el Instituto Salk y Iglesia Unitaria, y se inició el proyecto del Teatro de Fort Wayne (incluidos ya en el apartado 'Paisajes en escena'). El diseño de la sinagoga Mikveh sería el reflejo de una composición más monumental, expresada en la residencia de Bryn Mawr, el Instituto Indio de Administración y el Capitolio de Dhaka (ilustrados bajo el epígrafe 'Monumentos orientales'), así como en el proyecto para Presidencia de Pakistán.



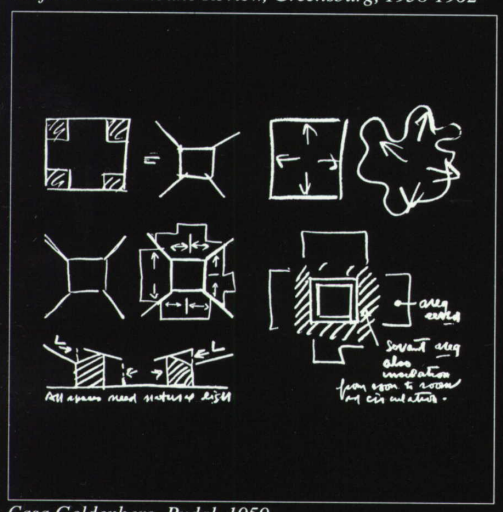
Edificio de la Tribune Review, Greensburg, 1958-1962



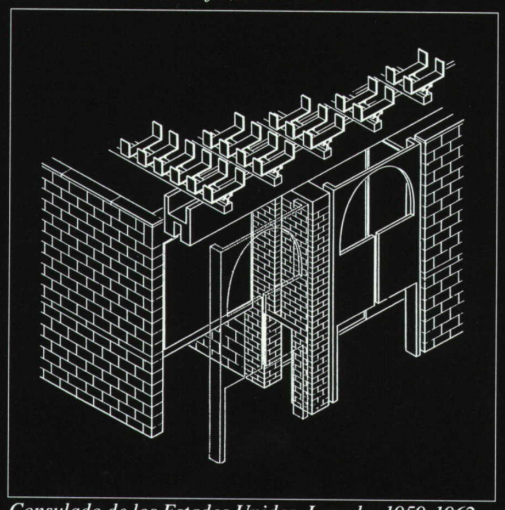
Casa Esherick, Filadelfia, 1959-1961



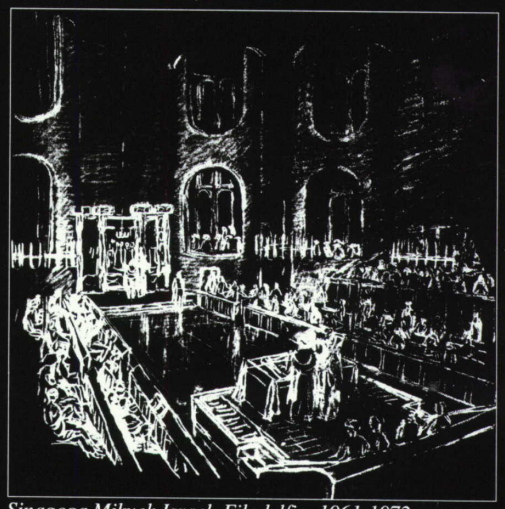
Casa Fisher, Hatboro, 1960-1967



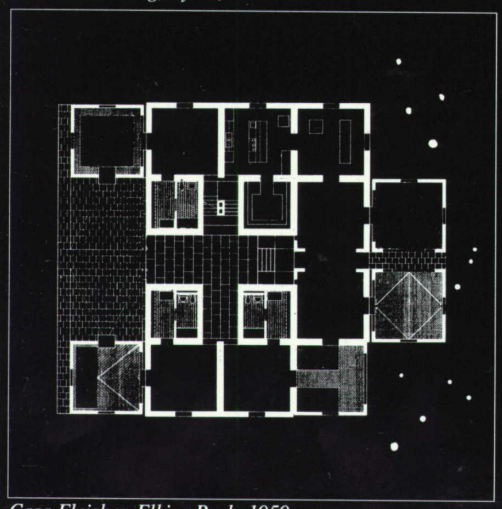
Casa Goldenberg, Rydal, 1959



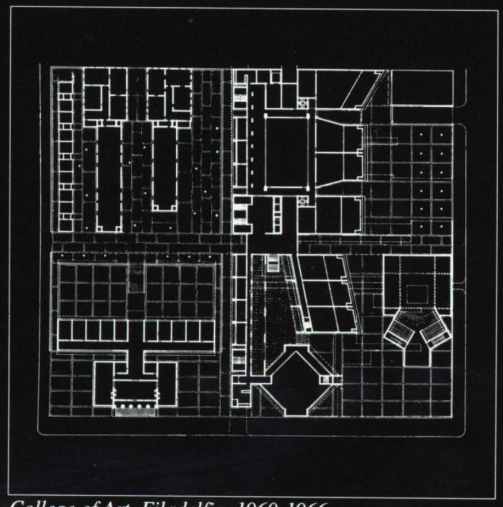
Consulado de los Estados Unidos, Luanda, 1959-1962



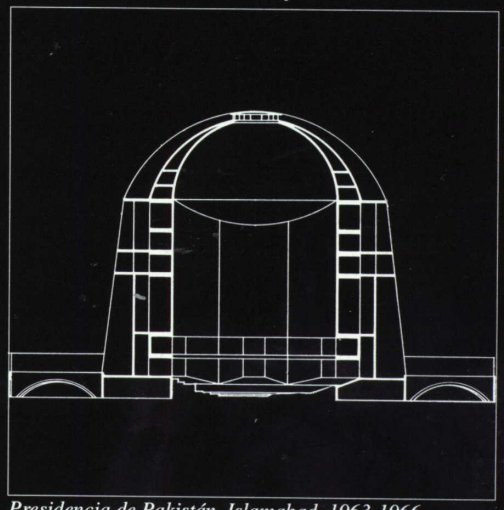
Sinagoga Mikveh Israel, Filadelfia, 1961-1972



Casa Fleisher, Elkins Park, 1959



College of Art, Filadelfia, 1960-1966

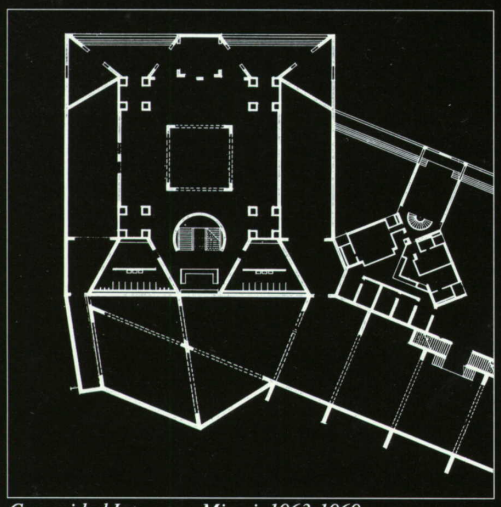


Presidencia de Pakistán, Islamabad, 1963-1966

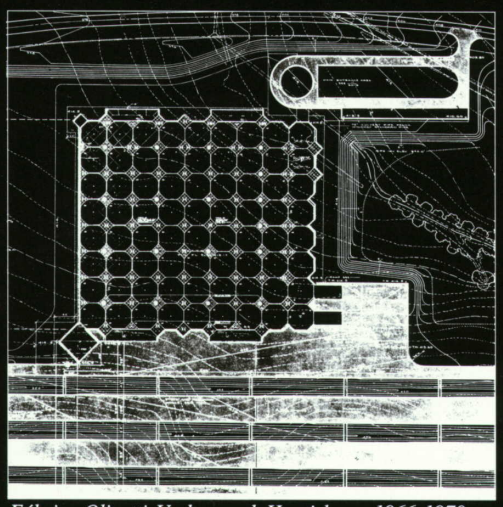
Camino de Jerusalén

Obras escogidas, 1963-1969

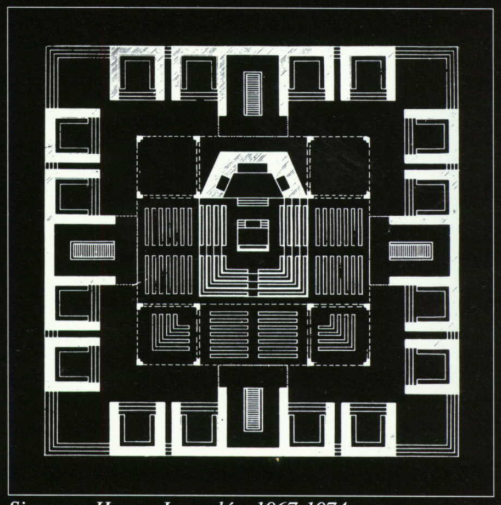
Consolidado ya como uno de los mejores arquitectos del siglo XX, Kahn construyó en los primeros años setenta las tres últimas de sus grandes obras, la Biblioteca de Exeter, el Museo Kimbell y el Centro de Arte Británico de Yale (presentadas ya en el apartado 'El arte de la luz'). Como otros maestros modernos, también Kahn diseñó en Venecia un edificio que nunca llegó a construirse. Su vinculación con la cultura hebrea le ofreció la posibilidad no sólo de diseñar un monumento en memoria de los mártires judíos, sino incluso de proyectar sendos edificios para las dos capitales del estado de Israel, Tel Aviv y Jerusalén.



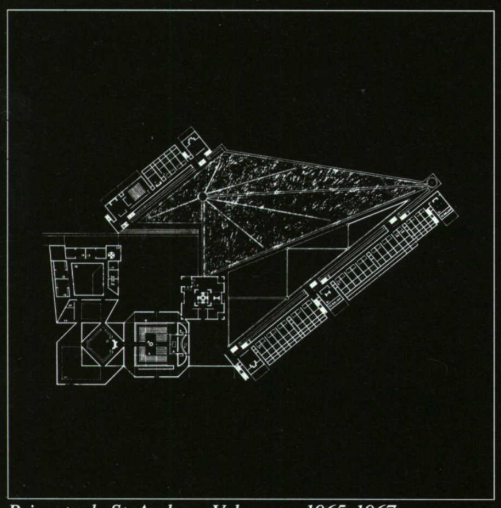
Comunidad Interama, Miami, 1963-1969



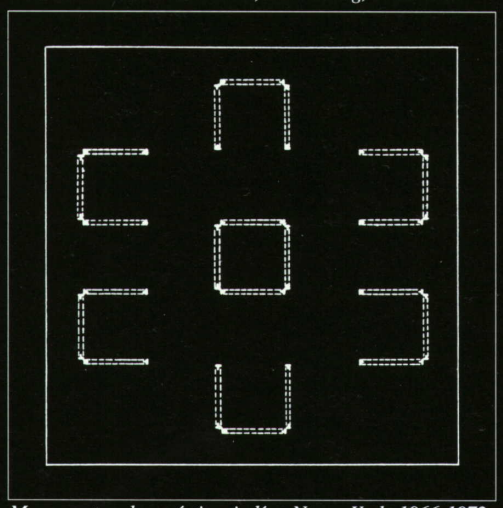
Fábrica Olivetti-Underwood, Harrisburg, 1966-1970



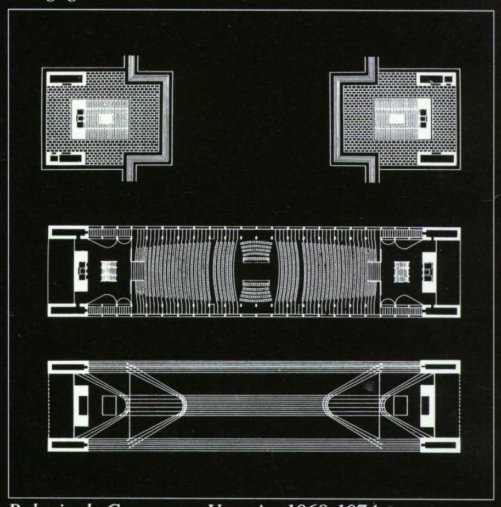
Sinagoga Hurva, Jerusalén, 1967-1974



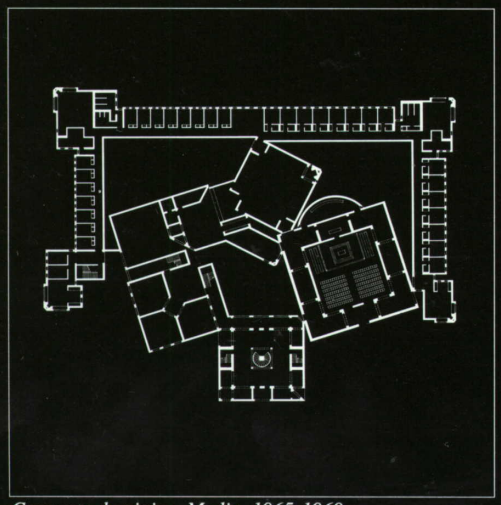
Priorato de St. Andrew, Valyermo, 1965-1967



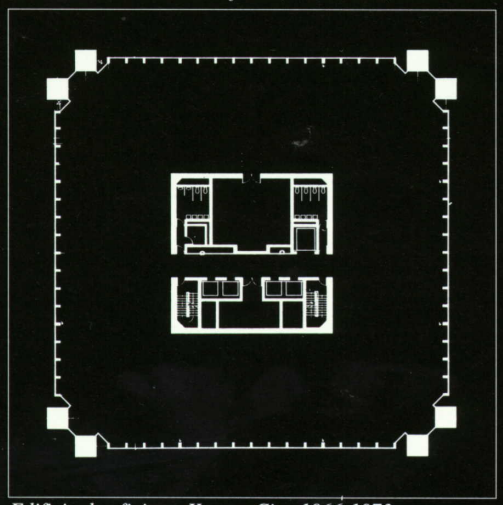
Monumento a los mártires judíos, Nueva York, 1966-1972



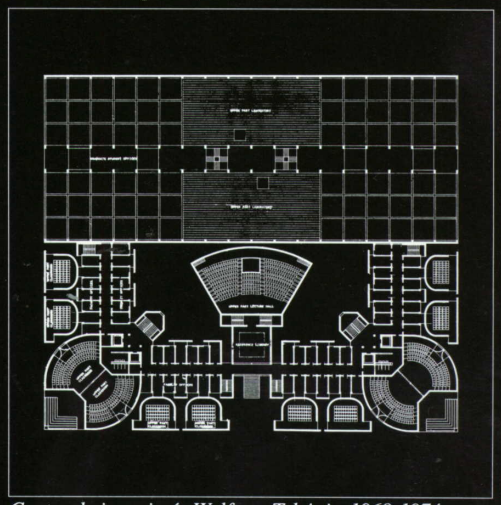
Palacio de Congresos, Venecia, 1968-1974



Convento dominico, Media, 1965-1969



Edificio de oficinas, Kansas City, 1966-1973

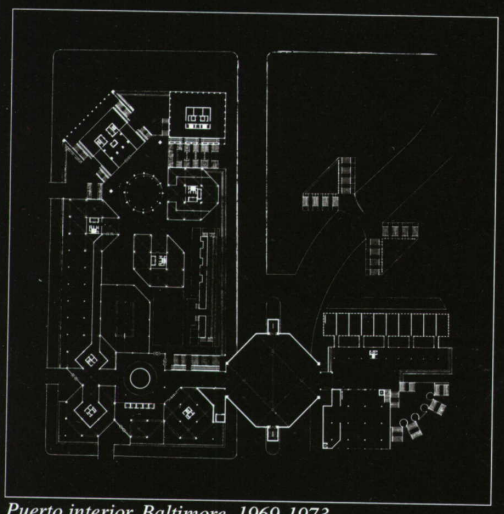


Centro de ingeniería Wolfson, Tel Aviv, 1968-1974

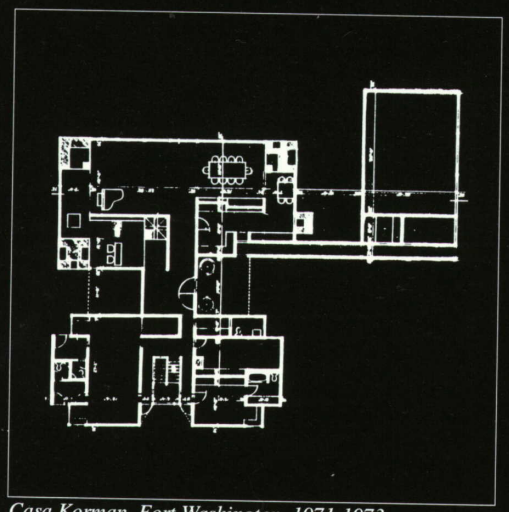
Últimos lugares

Obras escogidas, 1969-1974

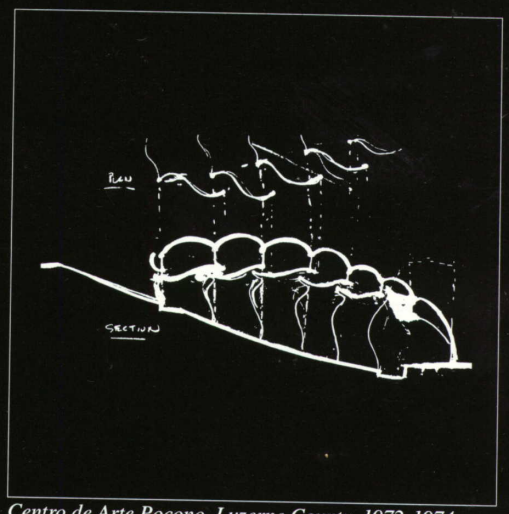
Con sus mayores obras en vías de construcción, la etapa final de la carrera de Kahn estuvo dedicada a proyectos de muy variados cometidos e igualmente diversas localizaciones. Conjuntos urbanos, instituciones culturales, exposiciones y monumentos se repartían por Norteamérica, de Baltimore a Berkeley pasando por Houston, pero sin perder nunca el contacto con las culturas orientales, Nepal e Irán en esta fase, a las que la arquitectura de Kahn aportó un simbolismo monumental que aunaba la tradición con la modernidad.



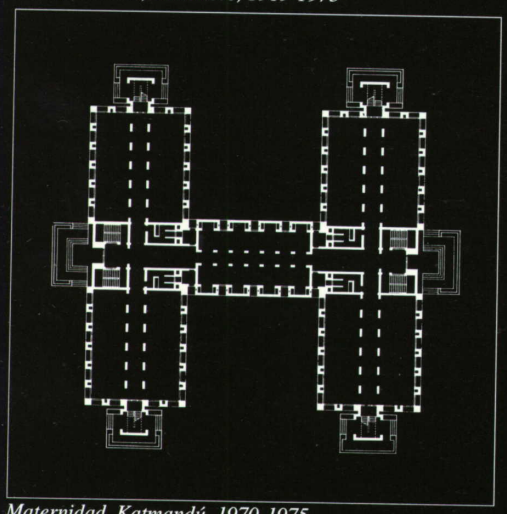
Puerto interior, Baltimore, 1969-1973



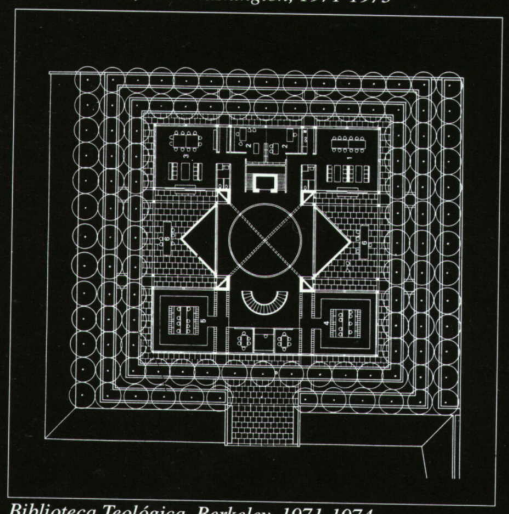
Casa Korman, Fort Washington, 1971-1973



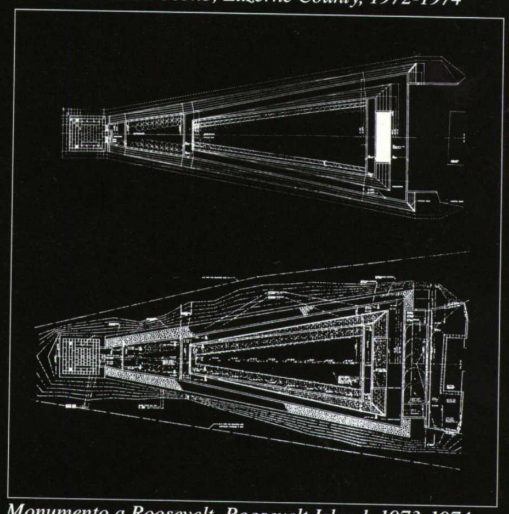
Centro de Arte Pocono, Luzerne County, 1972-1974



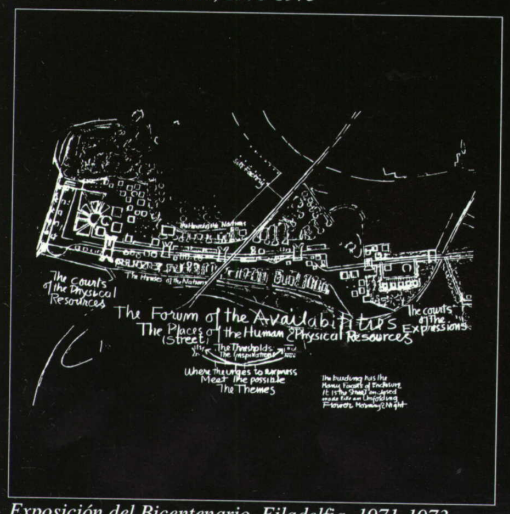
Maternidad, Katmandú, 1970-1975



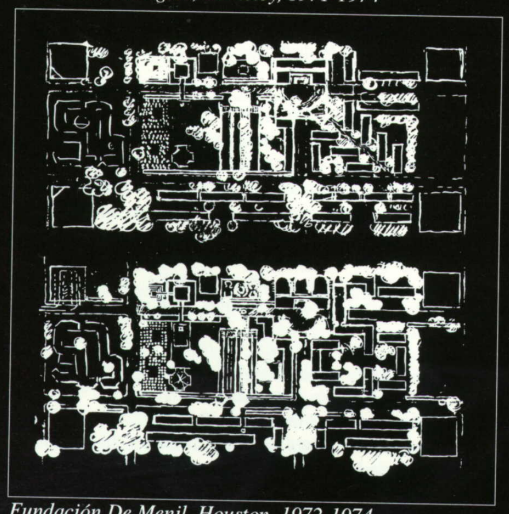
Biblioteca Teológica, Berkeley, 1971-1974



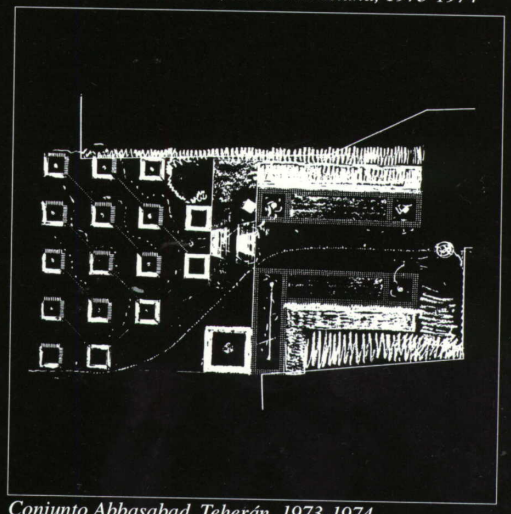
Monumento a Roosevelt, Roosevelt Island, 1973-1974



Exposición del Bicentenario, Filadelfia, 1971-1973



Fundación De Menil, Houston, 1972-1974



Conjunto Abbasabad, Teherán, 1973-1974

Edificios y proyectos

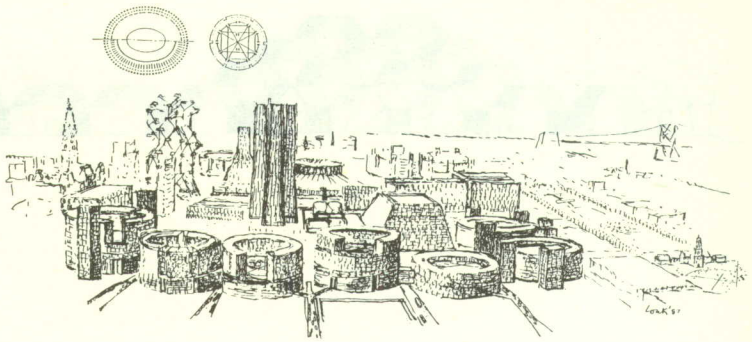
Obra completa, 1925-1974

Exposición del Sesquicentenario, Filadelfia 1925-26
Proyecto modelo de rehabilitación urbana, Filadelfia 1933
Viviendas Northeast Philadelphia, Filadelfia 1933
Almacén de pinturas M. Buten, Filadelfia 1934
Viviendas St. Katherine's Village,Filadelfia 1935
Sinagoga Ahavath (Grace Temple), Filadelfia 1935-37
Jersey Homesteads (Roosevelt Bor.), Highstown, NJ 1935-37
Viviendas no identificadas 1936
Consulta dental del Dr. Waldman (reforma), Filadelfia 1937
Estudios de viviendas prefabricadas 1937-38
Horace Berk Memorial Hospital, Filadelfia 1937-38
Viviendas Old Swedes(o Southwark), Filadelfia 1938-40
Viviendas Hospital Pensilvania, Filadelfia 1939-40
Hospital Psiquiátrico de Filadelfia 1939
Consulta dental y apartamento Abraham, Filadelfia 1940
Apartamentos Van Pelt Court , Filadelfia 1940
Local 113, Battery Workers Union, Filadelfia 1940
Casa Jesse Oser, Elkins Park, PA 1940-42
Conjunto Pine Ford Acres, Middletown, PA 1941-43
Conjunto Pennypack Woods, Filadelfia 1941-43
Casa Louis Brudo, Elkins Park, PA 1941-42
Viviendas Carver Court, Caln Township, PA 1941-43
Casas prefabricadas Shapiro, Newport News,VA 1941-42*
Conjunto Stanton Road, Washington 1942-47
Comunidad III Willow Run, Washtenaw County, MI 1942-43*
Viviendas Lincoln Highway, Caln Township, PA* 1942-44
Casa 194X (para Architectural Forum)* *1942*
Casas Lily Ponds, Washington* 1942-43
Hotel 194X (para Architectural Forum)* *1943*
Sanatorio del Sindicato de Ropa Femenina, Filadelfia* 1943-45
Proyecto modelo de rehabilitación urbana, Filadelfia 1943*
Casa del concurso 'Diseño para la vida de posguerra' 1943*
Proyecto modelode rehabilitación urbana, Filadelfia 1943*
Local 1, Sindicato Marina y Astilleros, Camdem, NJ* 1943-45
Casas para la Phoenix Corporation, Phoenixville, PA 1943-44*
Sindicato de Operadores Cinematográficos, Filadelfia 1944*
Casas Parasol (para Knoll Associates) 1944*
Almacenes de zapatería y muebles (Pittsburgh Plate Glass) 1944*
*Casa Dimitri Petrov * 1944-48*
National Jewish Welfare Board, Washington* 1944
Casa Paul W. Darrow, Fort Washington, PA 1944-46*
Hospital Psiquiátrico de Filadelfia (nueva ala) 1944-46*
Borough Hall (reforma), Phoenixville, PA 1944*
Casa Alexander Moskalik (reformas), Filadelfia* 1944-45
Compañía Petrolífera Radbill, Filadelfia* 1944-47
Campo de juegos de Westminster, Filadelfia h. 1945*
Casa no identificada* h. 1945
Casa Edward Gallob (reforma), Filadelfia 1945-47
Almacenes Gimbell (reforma interior), Filadelfia* 1945-46
Concurso 'Casa para una vida agradable' 1945*
Barrio de negocios 194X 1945*
Casa B.A. Bernard (ampliación), Kimberton, PA* 1945
Dep. Neurología, Jefferson Medical College, Filadelfia* 1945-46
Residencia Samuel Radbill (reforma), Merion, PA* 1945-46
Casas prefabricadas Harman, West Chester, PA* 1945-47
Casa Filkestein, Ardmore, PA 1945-48*
Casa Solar de Pensilvania* 1945-47
Zapatería Thom McAn, Upper Darby, PA 1945-46*
Dos residencias en Camp Hofnung, Pipersville, PA* 1945-47
Sindicato de Ropa Femenina, Forest Park, PA* 1945-47
Casa Arthur V. Hooper, Baltimore 1946*
Corporación Americana de Contenedores, Filadelfia 1946*
Campo de juegos infantil, Filadelfia* 1946-47
Proyecto de Remodelación Triangle, Filadelfia 1946-48*
Estudio Tana Hoban (reforma), Filadelfia 1947*
Zapatería Coward, Filadelfia* 1947-49
Casa Philip Q. Roche, Conshohocken, PA* 1947-49
Dep. de rayos X, Graduate Hospital, Filadelfia 1947-48
Casa Harry A. Ehle, Haverford, PA 1947-48
Jefferson National Expansion Memorial, St. Louis, MO 1947
Casa Morton Weiss, East Norriton Township, PA 1947-50
Casa Winslow T. Tompkins, Filadelfia 1947-49
Almacén de pinturas M. Buten, Camdem, NJ 1947-48
Casa Harry Kitnick, East Norriton Township, PA 1948-49
Casa Joseph Rossman (reforma), Filadelfia 1948-49
Centro comunitario judío, New Haven, CT 1948-54
Pabellones Pincus y Radbill, Hosp. Psiquiat., Filadelfia 1948-54
Casa Samuel Genel, Wynnewood, PA 1948-51
Agencia Judía para el Alojamiento en Palestina, Israel 1949
Casa Jacob Sherman, Merion, PA 1949-51
Casa Leidner (ampliación casa Oser), Elkins Park, PA 1950-51
Apartamentos Ashton Best, Ardmore, PA 1950
Centro de Salud, St. Luke's Hospital, Filadelfia 1950-51
Viviendas sociales Southwest Temple, Filadelfia 1950-52
Viviendas sociales East Poplar, Filadelfia 1950-52
Estudios para la Universidad de Pensilvania, Filadelfia 1951
Estudios de viviendas adosadas, Filadelfia 1951-53
Estudios de tráfico, Filadelfia 1951-53
Galería de Arte de la Univ. de Yale, New Haven, CT 1951-53
Casa H. Leonard Fruchter, Filadelfia 1951-54
Estudios para el Penn Center, Filadelfia 1951-58
Conjunto Mill Creek, Filadelfia 1951-56
Casa Cinberg (reforma), Filadelfia 1952
Oficinas Zoob and Matz (reforma) 1952
Proyecto de remodelación residencial 1953
Concurso Riverview, Filadelfia 1953
Proyecto para la City Tower, Filadelfia 1952-57
Casa Ralph Roberts, Filadelfia 1953
Sinagoga y Escuela Adath Jeshurun, Filadelfia 1954-55
Casa Francis H. Adler, Filadelfia 1954-55
Casa Weber DeVore, Springfield Township, PA 1954-55
Centro Médico del sindicato AFL-CIO, Filadelfia 1954-57
Centro de la comunidad judía, Trenton, NJ 1954-59
Casa Francis H. Adler (reforma cocina), Filadelfia 1955
Taller Wharton Esherick (ampliación), Paoli, PA 1955-56
Casa Lawrence Morris, Mt. Kisco, NY 1955-58
Biblioteca de la Washington University, St. Louis, MO 1956
Monumento a Enrico Fermi, Chicago 1956-57
Estudios para el centro cívico de Filadelfia 1956-57
Instituto de de Ciencias Avanzadas, Baltimore 1956-58
Conjunto Mill Creek (2ª fase), Filadelfia 1953-63
Casa Irving L. Shaw (ampliación y reforma), Filadelfia 1956-59
Casa Bernard Shapiro, Narbert, PA 1956-62
Casa Eugene Lewis, Filadelfia 1957
Centro Médico de AFL-CIO (ed. Cruz Roja), Filadelfia 1957-59
Casa Cox Clever, Cherry Hill, NJ 1957-62
Laboratorios Médicos A. N. Richards, Filadelfia 1957-65
Mount St. Joseph Acad. y Chestnut Hill Coll., Filadelfia 1958
Oficinas Zoob and Matz (reforma), Filadelfia 1958
Edificio de la Tribune Review, Greensburg, PA 1958-62
Casa Morton Goldenberg, Rydal, PA 1959
Casa Robert H. Fleisher, Elkins Park, PA 1959
Estudios de entornos aeroespaciales, Filadelfia 1959
Conjunto residencial Awbury Arboretum, Filadelfia 1959-60
Casa Margaret Esherick, Filadelfia 1959-61
Consulado de los EE UU, Luanda, Angola 1959-62
Instituto Salk de Estudios Biológicos, La Jolla, CA 1959-65
Primera Iglesia Unitaria, Rochester, NY 1959-69
Centro de Bellas Artes, Fort Wayne, IN 1959-73
Edificio municipal de Bristol Township, Levittown, PA 1960-61
Pabellón GM, Feria Mundial 1964, Nueva York 1960-61
Gabarra de la Orquesta Americana de Viento, Londres 1960-61
Estudios para Market Street East, Filadelfia 1960-63
Edificio de Químicas, Univ. de Virginia, Charlottesville 1960-65
Residencia E.D. Erdman, Bryn Mawr, PA 1960-65
Colegio Universitario de Arte, Filadelfia 1960-66
Concurso para el Monumento a Roosevelt, Washington 1960
Casa Norman Fisher, Hatboro, PA 1960-67
Oficinas de la Carborundum Company en IL, CA y NY 1961
Club de Natación Plymouth, Montgomery County, PA 1961
Pabellón Shapero, Univ. Estatal de Wayne, Detroit 1961-62
Oficinas de la Carborundum Company, Atlanta 1961-62
Gandhinagar, capital del estado de Gujarat, India 1961-66
Campo de juegos Levy, Nueva York 1961-66
Sinagoga Mikveh Israel, Filadelfia 1961-72
Pabellón Lawrence, Universidad de California, Berkeley 1962
Casa C. Parker (ampliación casa Esherick), Filadelfia 1962-64
Residencias de pacientes y familiares, Doylestown, PA 1962-71
Instituto Indio de Administración, Ahmedabad, India 1962-74
Capitolio de Sher-e-Bangla Nagar, Dhaka, Bangladesh 1962-83
Pabellón Oceánico, Museo Peabody, New Haven, CT 1963-65
Residencia del Presidente, Islamabad, Pakistán 1963-66
Gabarra de la Orquesta Americana de Viento, Pittsburgh 1963-67
Comunidad B Interama, Miami 1963-69
Priorato de St. Andrew, Valyermo, CA 1965-67
Centro Universitario de Arte, Baltimore 1965-69
Convento de las Dominicas de S. Catalina, Media, PA 1965-69
Biblioteca de la Acad. Phillips Exeter, Exeter, NH 1965-72
Iglesia Unida de Cristo, Broadway, Nueva York 1966-68
Casa Max L. Raab, Filadelfia 1966-68
Fábrica Olivetti-Underwood, Harrisburg, PA 1966-70
Casa Philip M. Stern, Washington 1966-70
Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas 1966-72
Monumento a los Mártires Judíos, Nueva York 1966-72
Sinagoga Temple Beth-El, Chappaqua, NY 1966-72
Edificio de oficinas (Torre Altgar), Kansas City 1966-73
Viviendas en Rittenhouse Square, Filadelfia 1967
Sinagoga Hurva, Jerusalén, Israel 1967-74
Proyecto Hill de Reforma Urbana, New Haven, CT 1967-74
Club Juvenil Albie Booth 1968
Palacio de Congresos, Venecia, Italia 1968-74
Centro de Ingeniería Wolfson, Tel Aviv, Israel 1968-74
Cine Dual Rab, Filadelfia 1969-70
Centro de Arte de la Universidad de Rice, Houston 1969-70
Puerto Interior, Baltimore 1969-73
Centro de Arte Británico de Yale, New Haven, CT 1969-74
Hospital John F. Kennedy (ampliación), Filadelfia 1970-71
Casa del presidente, Univ. de Pensilvania, Filadelfia 1970-71
Centro familiar y maternidad, Katmandú, Nepal 1970-75
Casa infantil, y centro de rehabilitación, Eagleville, PA 1971
Remodelación de la Washington Square East, Filadelfia 1971
Exposición del Bicentenario, Filadelfia 1971-73
Casa Steve Korman, Fort Washington, PA 1971-73
Casa Harold A. Honickman, Fort Washington, PA 1971-74
Conjunto de la sede del Gobierno, Jerusalén, Israel 1971-73
Biblioteca de la Unión Teológica, Berkeley, CA 1971-74
Fundación De Menil, Houston 1972-74
Remodelación de Independence Mall, Filadelfia 1972-74
Centro de Arte Pocono, Luzerne County, PA 1972-74
Conjunto cultural y comercial, Rabat, Marruecos 1973-74
Monumento a Roosevelt, Roosvelt Island, NY 1973-74
Conjunto Abbasabad (con Kenzo Tange), Teherán, Irán 1973-74
Finca Bishop Field, Lenox, MA 1973-74

Las obras en *cursiva* corresponden a proyectos no construidos; las resaltadas en **negrita**, a los edificios que se ilustran en detalle en este número; y las marcadas con un asterisco* fueron realizadas en colaboración con Oscar Stonorov.

LOUIS I. KAHN

TEXTS IN ENGLISH



A Canonical Oeuvre

Louis Kahn (1901-1974) is currently held to be one of the greatest architects of the 20th century. His work involved a total transformation of modern architecture, and without renouncing abstraction, incorporated the classical and monumental qualities of ancient tradition. Twenty years after his death, it is unquestionably a canonical oeuvre. This issue presents the work of Kahn from diverse perspectives. Articles by Vincent Scully, William Curtis and Martin Filler analyze his contribution to the final phase of modern architecture, the symbolical aspects of his forms, and the latest studies about his lifework. Twelve of his most important built works, grouped in four different creative stages, are illustrated in detail. These are complemented by 36 others, more succintly illustrated and spanning his entire career. Finally, we offer a complete list of buildings and projects.

Vincent Scully

Jehovah on Olympus

Louis Kahn and the End of Modernism

In view of the repercussions that the work of Louis Kahn has had on contemporary architecture, it is difficult to consider him a minor figure, as Philip Johnson once judged him to be. Starting with the Yale Art Gallery in New Haven, Connecticut, his first important building, Vincent Scully examines the key moments of a career which combined a zeal for the permanence and spirituality of ancient classical architecture with a Faustian conception of the artist as someone who creates forms out of nothing, a characteristic notion of the Modern Movement.

In 1983 Philip Johnson, by then the best-known architect in the United States, publicly voiced the opinion that Louis I. Kahn would eventually be rated only a minor figure in the history of 20th-century architecture. I believe that Johnson was wrong and that Kahn will continue to be regarded as a very major figure indeed, and one of a very special kind. It is true that he will never attain the curiously titanic stature which has already been accorded those architects, primarily Wright, Mies, and Le Corbusier, who in various ways did most to shape that kind of Modernism which dominated a good part of the century and came to be called the International Style. These, along with the polemicist Loos and the pedagogue Gropius, brought the old world crashing down. They stormed Olympus, overthrew its pediments and columns, proscribed its classic language, banned history, derided tradition, and remade architecture according to the iconoclastic and often contradictory principles of formal reductionism, social leveling, and personal caprice. The historians Giedion and Pevsner also come into the story, as does, with Hitchcock, Johnson himself. In general, a heavy Germanic hand was laid upon history, criticism, and the teaching of architecture, ending the dominance of the French in that field. In the United States the fall of the École des Beaux-Arts resulted in the gutting of some fine architectural libraries in many schools of architecture and, in one extremely relevant instance, it is rumored, in a literal burning of the books. The International Style was, in the end, more than a little totalitarian in its conceptual structure.

Kahn's role in all this was multiple. He was both victim and avenger: victim because Modernism brutally separated him from the Classicism in which he had been educated and that was natural to him; avenger because his work, as it were despite itself, eventually moved toward the restoration of Classicism and indicated a number of other ways in which the International Style itself might be transformed and modern architecture as a whole richly complicated, leavened, and extended.

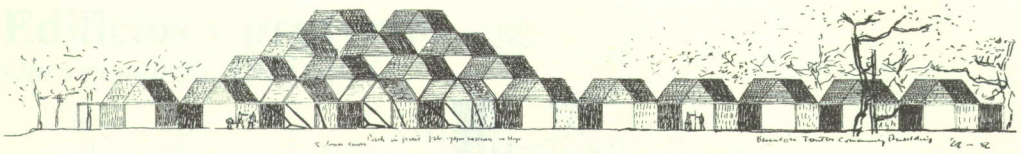
Faustian Romanticism

Trained in the Beaux-Arts under Paul Cret, Kahn emerged from architectural school in the late twenties into a world which the Germans were just beginning to dominate, and he accepted their principles so wholeheartedly that it took him more than twenty years to find himself again. Abandoning his Classical language, he embraced the Modernist dictum that everything had to be reinvented from the ground up and probably, though illogically, repeatedly reinvented in every new program. Everything, at least, had to be wholly 'original' every time. This was common Modernist theology, but it was normally honored in the breach, since each of the great revolutionaries clearly had his own 'style' which was supposed to show a consistent 'development' from job to job. Here each modern architect was in fact a Romantic, acting out a Faustian role in reshaping himself and the world and creating a new language of his own. Kahn gave himself up wholly to that idea. He truly believed in Origins, or, as he chose to call them, Beginnings. The primitivism that was a persistent leitmotif in Modernism, and that had come by the forties to dominate Le Corbusier's work, took on a new kind of life in Kahn's design, in which every structural element eventually came to be reinvented, every assemblage reassembled, every joint remade. From this the major strength of Kahn's architecture was to derive. Its solemn quiet was the result of its palpable structural order and the dignity of its connections, as if the whole had settled into some permanent repose, elemental and natural to itself.

Historically, it seems clear enough that Kahn could not begin to grow as an architect until he found his own 'primitive' sources, his personal Beginnings. His work of the thirties and forties was frustrated and inhibited by that lack. By the late forties, though, his innate Classicism was beginning to find its way back up to the surface of his mind. He talked incessantly about Order and sought it everywhere. In the Modernist sense, however, it had to be an invented Order, a new Beginning; it could not be the 'Orders' themselves.

During 1951-1952 a happy set of circumstances brought all the necessary elements together in the Yale Art Gallery, Kahn's first important commission. Here the pyramids of Gizeh, of which Kahn had just done some magnificent pastels *in situ,* suggested one of the most basic of Platonic shapes as a Beginning; the tetrahedronal space frames of Buckminster Fuller (an old friend of Kahn's and the special hero of Anne Tyng, Kahn's closest collaborator at that time) provided a modern instance, and a structural one, while the open loft spaces which seemed proper to the program offered the ideal pretext for the monumental tetrahedronal concrete slab that Kahn finally brought forth. It was the first of his great shapes, and it set the pattern for those to come, combining as it did a primitive Beginning with a classicizing Order and a structural justification. It does not really matter here if, as the associated engineer pointed out, the structure is not what it seems. The thing *looks* structural, primitive, and repetitively ordered all at once. It has a solemn weight. Its presence remains awesome, and it is still one of the most telling of modern works to be seen anywhere.

By 1955, in the little Trenton Bath House, Kahn had combined his pyramid with its complementary Ideal shapes, the circle and the square. He was filling out his



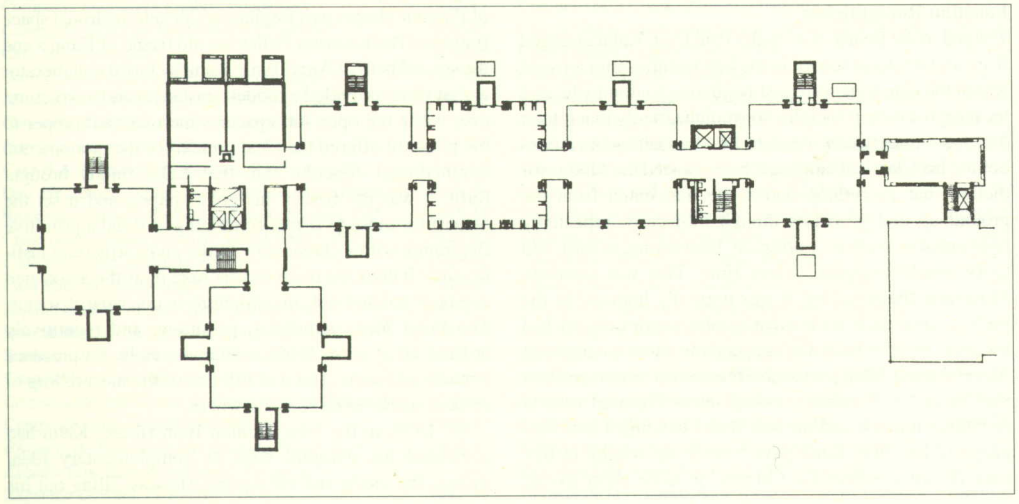
Platonic repertoire and finding his way back to a more complete classical vocabulary. At the same time, Trenton's cross-axial plan, defined by hollow piers, closely recalled that of St. Front at Perigueux. Here Kahn seems to have been relearning what he had been taught: that human order is a cultural construction and its archetypes are therefore to be found in human history. He was relearning his early lessons, though he was not admitting that heretical fact to anyone, certainly not to his associates, probably not at this time to himself. But he was on that road. His pyramids and tetrahedrons flared up into the splendid space-frame precast skyscraper project of 1957, again worked out with Anne Tyng, and that vision transformed itself into San Gemignano's vertical towers to house the Richards Medical Laboratories of 1959. It is the systematic assemblage of precast structural elements which most endows that building with its special dignity. Its medieval towers are also extremely moving; they are towers of pain, built upon the bodies of sacrificed animals. But, despite Kahn's functional justifications for them, they do not really work very well. The articulation of functions and services from which Kahn derived their forms is not noticeably efficient in practice. There is no sun protection; the occupants paste up silver foil where necessary.

Kahn was all too aware of these problems, and he set out to solve them. In that sense, his work was the apogee of Modernism. It was trying to 'solve' problems of function and structure afresh, as if they had never occurred to anyone before. If questions of symbol beyond those of functional propriety were in Kahn's mind, they were not enunciated by him and, as in most Modernist works, were at first only distantly embodied in the buildings themselves. The mayor of Leningrad was right enough in 1965 when he suggested that Kahn's Unitarian Church in Rochester did not "look like a church." Yet it was the first of Kahn's buildings in which all the forms were fresh inventions, growing directly out of Kahn's own analysis of structure and function. The latter category, too, was especially enriched by Kahn's newly developed preoccupation with natural light: how to introduce it into the building; how to direct it, as to the books in the laps of readers ensconced in the window seats; how to cut down glare or let it bloom, as in the wonderful central meeting hall. The light, as here, is valued as a determinant of architectural form; it suggests shapes or, it might be more accurate to say, it helps suggest ways to modify and particularize those forms which the mind has already chosen for the program.

Form and Design

Kahn identified that process of development as one of Form and Design, and his description of it remains the most cogent analysis of how new shapes come into being that any contemporary architect, perhaps since the young Frank Lloyd Wright, has made. It is a curious but very useful amalgam of Platonic Idealism and Pragmatic Realism. Faced with an architectural program, the mind, according to Kahn, selects from the forms it has already stored away the one which seems to suit the situation best. Then, through Design, the architect bombards that chosen Form with the particulars of the program until it deforms in response to them. If, however, the original Form was the right one, the whole thing, however modified by Design, will still hold together in the end. If the Form was the wrong one, it will be stretched too far for coherence and a new Form must be chosen, so that the whole process can start over.

Kahn's Form at Rochester, selected in response to his judgment that the classrooms, the library, the kitchen, and so on should all cluster around a central meeting hall, turned out to be very close to that archetype of the Idealist tradition, the circle in the square, which was described by Vitruvius and drawn so often during the Middle Ages and the Renaissance. Those essential shapes were eloquently deformed at Rochester, but they eventually held, and the beautiful final plan resulted. Kahn notes that the congregation had originally preferred a kind of binuclear scheme with the classrooms and the meeting hall as distinct blocks connected by a corridor, as in Wright's Unity Temple. Here, though, that Form fell apart because all the smaller rooms 'wanted' to get closer to the meeting hall.



Kahn's statement of method was especially important in the early sixties because it acknowledged human history as the instigator of the aesthetic process – which, by definition, has to be true, in the sense that all human making is culturally based. So the classical philosophers identified Mnemosyne, Memory, as the mother of the Muses. And Kahn's formulation was classic all through. It specifically cast out the empirical flow diagrams of Bauhaus pedagogy, which tried to deal with everything *tabula rasa,* and it recognized the fact that the human mind is stored with forms out of its cultural heritage and thinks in those forms, modifying them only in degree in response to the changes of external reality. Kahn appreciated the profound cultural rhythm involved in this when he noted that it was all a movement from the Immaterial to the Material and back again.

Rome Above All

In any event, the experience of designing the church at Rochester seems to have brought Kahn to a confident maturity and confirmed him in his method of design. This entailed the breaking of the mental barrier which the International Style had set up between the present and the past – in this case literally between Kahn and his own past. Kahn's recognition of Forms in the mind is a corollary of that liberation. Suddenly the past he had loved and in which he had been steeped at the University of Pennsylvania came flooding back to him: Rome most of all. The sites he had visited in 1950-1951 and afterward with, or under the influence of, the great classicist Frank E. Brown, of the American Academy in Rome, now offered up their forms to him. The House of Augustus on the Palatine and the work of Rabirius, Trajan's Market, Hadrian's Villa, Ostia, all suggested those Forms out of which the grandeurs of the Salk Institute for Biological Research, the Indian School of Management at Ahmedabad, and the capitol complex at Dhaka took shape. Every one of those groups of buildings was, in one way or another, a Roman ruin – a ruin which specifically triumphed over the International Style by the subordination of glass or its total elimination.

It is true that Kahn subjected those ruins to startingly Piranesian deformations in order to accommodate contemporary requirements, but their forms suggest functional use much less than they seem to embody a kind of unchanging monumentality. Those in India and Pakistan especially take on the character of hollow shells, pierced with vast harmonies of circles and triangles at a curiously detached, rather cosmic scale not quite that of mankind. In part for that reason, from Salk to Dkaka, the buildings became progressively more timeless – much more literally hard to date – and at last utterly still. They were much more Platonically Ideal and abstract than anything produced by the International Style. They seem pure Immaterial music, but their solemn brick and concrete masses are at the same time aggressively Material too. Indeed, out of that Roman union of concrete and brick

came Kahn's special delight, his Brick Order, a marvelous 'misreading' of the Roman relieving arch over a wooden lintel as he had seen it used in the brick and concrete warehouses of Ostia. From Ostia too came the Temple of Jupiter Optimus Maximus Capirolinus as it rose above the Forum – its podium stairs of white marble, its wall eroded into roofless vertical masses marked by relieving arches – to be deformed and reformed into Dhaka's capitol building itself. The little Thermopolium at Ostia, aggrandized by Piranesi's vision in those etchings of Roman ruins Kahn had collected since boyhood, became the mysterious cryptoportici running under Dhaka and Ahmedabad alike, while the Basilica of Trajan's Market adjacent to his forum at Rome was echoed in Ahmedabad's largest hall.

Roman Grandeur

Behind Kahn's desk in his crowded, totally unstylish office in Philadelphia, Piranesi's fantastic map of the Campus Martius filled most of the wall. Shape after shape in Kahn's work derived from it. Kahn was once more in the full flood of Roman grandeur and had become in some ways the most Roman architect since McKim, Mead, and White in their greatest days. From one thing, however, he held back: from all Roman decoration and detail. He was still determined to be abstract and to reinvent all the architectural elements, and he did not intend to employ any kind of decorative embellishment he could not justify to himself as a built thing. Surely integrity of construction had become his ultimate criterion, and as we have noted, he deformed all his Roman Forms in accordance with it. At the same time, the International Style impress was still there, not only in the Platonic Idealism of the work – which Kahn shared with the young Le Corbusier, if not with the older – but also in Kahn's refusal to acknowledge publicly, and usually even to himself, that he was in fact closely adopting Roman forms. He was still caught in the Romantic myth the International Style had adopted; he had to be the Inventor, the Faustian creator of everything. That state of mind tended to solidify in Kahn as he became an object of increasing adulation to students in his later years and began to settle into a guru's role. Like the successors of Augustus he was especially swayed by the adoration of the East, paid to him in overwhelming measure by his students from Asia.

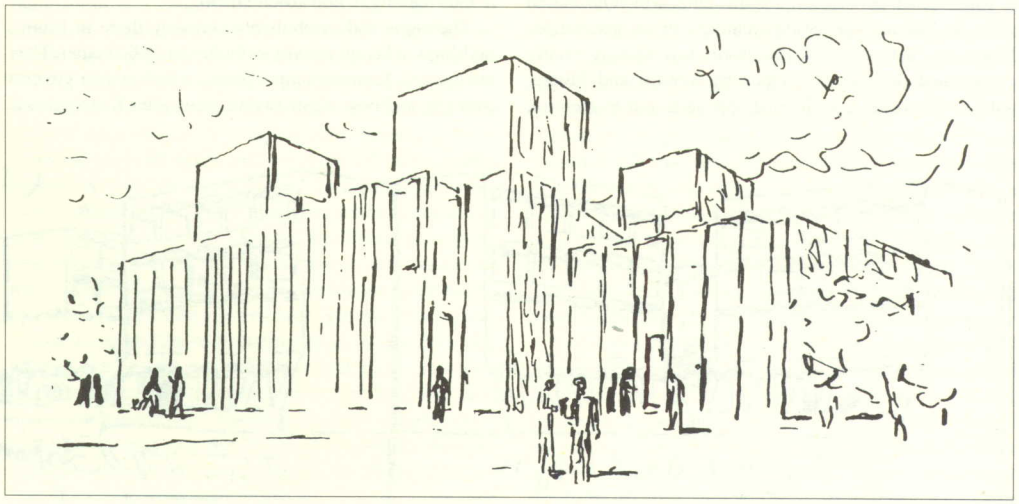
Other stresses were involved. Denise Scott Brown has suggested that Kahn began to open up to direct formal suggestions from history only when Robert Venturi, who had been trained in the Beaux-Arts at Princeton, came to work in his office in the mid-fifties. Certainly the relationship between Kahn and Venturi, his greatest student, was, like that between Sullivan and Wright, never a simple or easy one. Moreover, the direction that Venturi soon took in his work, toward Symbol and Association, was foreign territory to Kahn. It is never mentioned by him, though on several occasions he later specifically derided the evidence of it in Venturi's work. A blindness toward such architectural resources was one of the limitations Kahn shared with all the architects and almost all the critics of his generation. He himself was involved solely with the physical experience of physical form: with Empathy, though he did not call it that. Out of that preconception, along with his special sense of static presence and permanence, derives the similarity between his work and the philosophy of Heidegger, which he apparently never read but with which, as Norberg-Schulz has shown, he would have done in complete sympathy – at least up to a point. That point was marked by the special strain of mysticism which was in him somewhere and which J. Kieffer especially has had some success in identifying with Jewish mystical traditions.

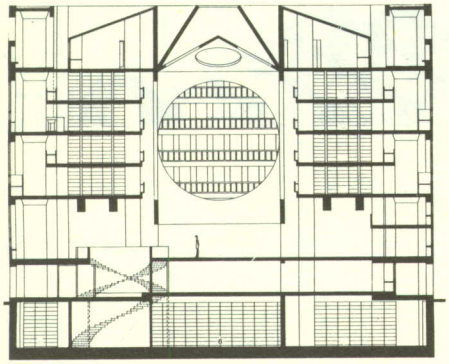
The most telling of these instances is Kahn's obvious adaptation of the Tree of the Sefiroth for the plan of his Mikveh Israel Synagogue. Such relationships to Kabbalist shapes and ideas, in which the concept of Silence plays an enormous part, were never mentioned by Kahn, so far as I know, even to his oldest friends, but he tended to keep his relationships compartmentalized in any event and, like the great conspirator every artist is, to cover his tracks from one cell to the other. So he may well have discussed the matter with someone as yet unknown.

Secrecy and Concealment

We ask ourselves if Kahn's work would have been stronger and more complete if he had not been under the stresses of secrecy and concealment or had never fallen under the spell of the International Style at all but had continued to grow along with the Modern Classicism in which he had been trained by Cret. I think the answer to that question, however interesting the alternative it suggests, has to be in the negative. Kahn probably needed his stresses. It was in his nature to want to reinvent the wheel, and he was obliged by the mythology of the modern quest to lose and find his way. The wonderful tensions which shape his work would hardly have existed otherwise or have so solemnly resolved themselves in the end into such pregnant Silence. Every detail in Kahn's late buildings convinces us that he thought it through from the beginning, lived his life through it, and finally assembled it with everything else into a hard-won calm. The Kimbell Museum in Fort Worth is the equivalent of the half-round Roman vault and light, fixed forever. The library at Exeter is the circle in the square, under, as Alex Gorlin has shown, the compass of the Mason laying out the world. The project for the Inner Harbor at Baltimore is the ultimate concrete frame, shaping a visionary landscape of the sublime.

In a way, the British Art Center at Yale, Kahn's last completed work, is the most touching, if not the most primordially powerful, of all the late projects, because here Kahn turned to glass, that unsympathetic, breakable, International Style material he had tried to cast out before. Now he handles it with rare eloquence, so detailing its framing that it is almost totally reflective, exploding in sheets of light across the face of the dull stainless steel panels with which it is associated and mirroring the grand Beaux-Arts decoration of the old Art Gallery by Addison Swartwout across the way. With glass Kahn turned also to Mies van der Rohe, whose rectangular loft spaces he had employed in his own Yale Art Gallery of twenty years earlier, at the very beginning of his mature career. Now, in the British Art Center, it is Mies in the tradition of Labrouste whom he invokes, as he employs a skeleton frame with infilling panels. Heavier than the work of Mies, Kahn's building evokes that modern classicism, initiated by Labrouste, which was once called the Neo-Grec, but it is still wholly devoid of even the leanest decorative embellishment, the smallest classical detail. It is still all Kahn, primitive Kahn of the Beginning, all solid structure and pure spatial volumes, all solemn assemblage of materials at silent joints, everything at once obsessively perfect and just at the edge of savage crudeness, but all Silence and Light, with no gestures at all except for that of the giant stair tower looming in the vast Great Hall. It is a wonderful place to be in, lit by an even light at once white and gentle in spaces calm, generous, and strongly framed, while its windows focus the stretch of university buildings across the street with the hyperclarity of some magical lens.





In such spaces it is possible to feel that the young Italian architects upon whom Kahn exerted such an important influence in the sixties and early seventies are probably closer to him in spirit than are those Americans such as Venturi and Moore who were also decisively affected by him. The forms of Mario Botta and some others derive directly from his and exploit the same kind of monumental geometry that he favored. But the curiously timeless, haunted buildings and projects of Aldo Rossi, despite Rossi's critical reservations about Kahn as an architect, are in some fundamental ways the closest of all. They embody much the same kind of static, archetypal order. They, too, avoid gestures in favor of utter quiet and, perhaps most of all, are derived directly from those enduring classic and vernacular traditions from which Kahn drew so much of his strength.

Those traditions are touched for both architects by the haunting sorrows of 20th-century experience. Kahn drew Mussolini's Forum in 1950 in a way that recalls Di Chirico's paintings, just as Rossi's work constantly reminds us of Mussolini's F.U.R., where De Chirico's spirit is felt everywhere. Di Chirico is as present in the disorienting hollow brick circles of Dhaka as he is in the windowless, roofless palazzo of the cemetery at Modena. It is the essential Italian urban type with, as it were, everything inflammable burned away: the vision of a metaphysical city where nothing changes. Where, however, Kahn sought originality from his study of the type, Rossi seeks the type itself. He is thus able to abandon the iconoclastic strivings of Modernism, and especially of Late Modernism, for whose individualistic antics he feels a cold contempt, and to link all his individual works to the traditional concept of the city as a whole, in which individual buildings play the role of their type in defining the architectural environment. Rossi is thus freed, as Kahn was not, to employ the classical orders, in part because he recognizes how well the classical types were worked out to enhance, indeed to celebrate, the urban situation.

The inveterate Idealism of the Europeans is also related to Kahn's own persistently Idealist bent, which he shared with the International Style architects of his generation. Moreover, before his death, Kahn had already tacitly condemned the direction taken by Venturi and Moore, with its fundamentally Realist approach, not to mention its dynamic of movement, its ambiguity, and its wit. Venturi and Moore, like Rossi, have also liberated themselves to incorporate classical and other historical elements in their work, although never, unlike Allan Greenberg, for example, without subjecting them to considerable contemporary comment. And it was most of all Venturi's embrace of Association and Representation in architecture that offended the Modernist abstraction which played such an essential part in Kahn's approach. Venturi, closest to Kahn, was also furthest from him in this, since it was he who first incorporated symbolic gestures into his architecture in a way that was totally foreign to Kahn's purely empathetic stance. Venturi's conceptual leap marked a radical shift in architectural theory and design, one that left Kahn, along with almost everyone else at the time, on one side of a chasm with Venturi in the other. In the solitary instance where Kahn may be felt to have been consciously attempting to incorporate both representation and symbolism into a facade in a way reminiscent of Venturi – in the theater at Fort Wayne, that is – the results approach caricature.

Abstract Symbolism

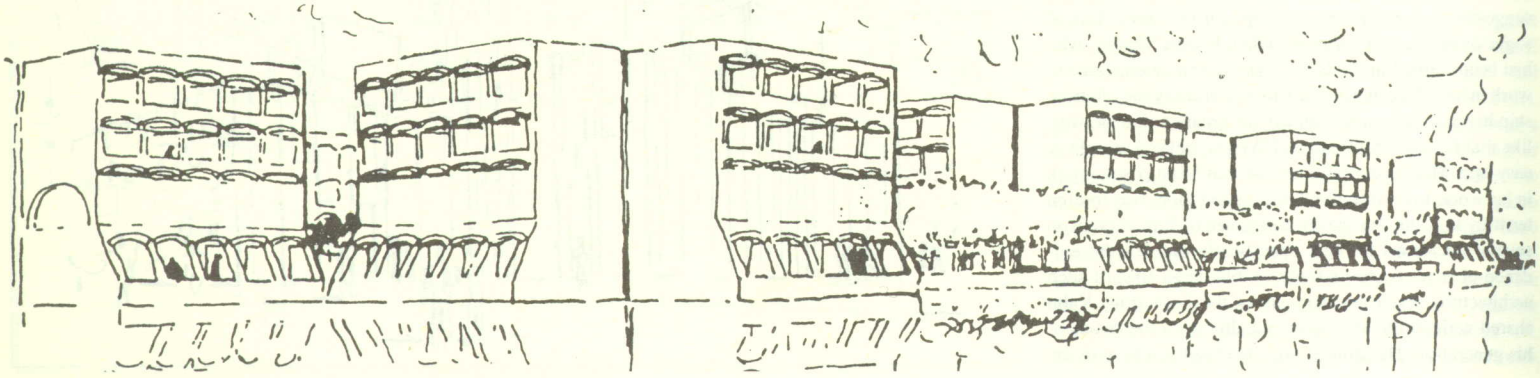
This is not to say that symbolism is absent from Kahn's work. It most emphatically is not. True enough, symbolic content is embodied in every form, which cannot be perceived by human beings as devoid of such qualities, but with Kahn the symbolism, though always veiled in abstraction, can be very strong indeed, and it grew stronger as time went on, as in the dark towers of the Richards Center, a village of research and a castle of animal agony; in the Fellow's studies at Salk, stretching out eagerly to peer into the distnace; in the passionate, subcontinental excess of Ahmedabad, the stark parody of an English collegiate quadrangle; in Dhaka's crashing cymbals of power, defeaning with circular clangor in the vast concrete labyrinth around its Assembly Hall; in Exeter's enormous concrete circles, enclosed within their protecting brick square and thundering out over the hundreds of human beings reading in and around them.

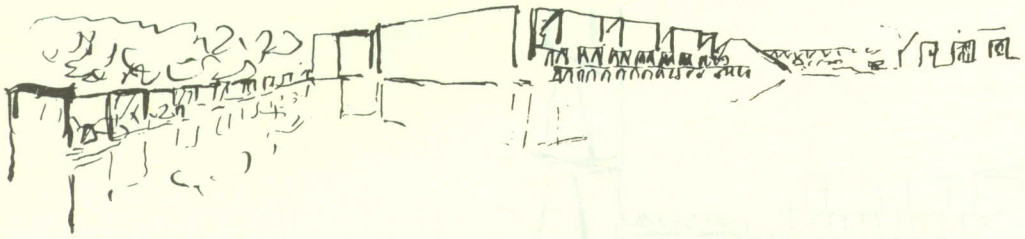
The signs and symbols are certainly there in Kahn's buildings, all emphatically embodied in solid matter. They are intrinsic to the structural forms, which is their greatest strength, and now, some twelve years after Kahn's death, it seems clear that they will endure. Here Kahn, trying so earnestly to express the character of human institutions in abstract form, may even be said to have set Venturi on his more consciously symbolic course, however much each may otherwise have owed to the other. It is sad that the apparent lack of comprehension was there at the end. It has since been exploited by Modernist critics who would like to use Kahn as a stick to beat 'Post-Modernism' with, although they tended to ignore his work when he was alive. Kahn's own intransigence, though, is not to be wondered at, because the way he followed was a hard one. It left its impress upon him and pitilessly shaped his life.

Drawings out of Rock

Its character can be traced in his drawings, some of which seem hewn out of solid rock, smashing their way toward the mind's vision through the most obdurate of materials. All the drawings testify in one way or another to Kahn's endless search for personal originality and architectural order all at once, so that many of them seem to be pulled in several directions as they attempt to do many different things. From his great travel sketches, the water colors of the late twenties and the pastels of the early fifties, through which the whole of his career can be prophetically read, right down through every category of study to the quickest sketches done in the office, Kahn's drawings seem to be trying to shape new and difficult visions and to articulate their structure. In consequence, few of them, even those of old buildings, are overly graceful or obviously pictorial or even picturesque. They are normally angular, harsh, impatient, intransigently pursuing the Quest through which Kahn transformed the Modern Movement into something new, which is now being explored by the greatest architects on both sides of the Atlantic. Perhaps it would be truer to say around the world.

One or two of those architects have developed qualities of a kind Kahn did not possess. None, however, builds with quite such marvelous structural connections or such rigorously classical assemblage. None has come close to Kahn's physical power. If God is in the details, as Mies van der Rohe once claimed, Jehovah in his Silence is there in Kahn's. It is hard to see him as a minor figure. He is much more resonant with awe and terror than any of those who sit on Olympus now.





William Curtis

Cosmos and State
The National Assembly in Dhaka

Louis Kahn can be considered one of the few architects of the 20th century to have been able to address with dignity the problem of the monument, and perhaps the most enlightening example of this is the Capitol in Dhaka. William Curtis analyzes it in detail, pointing out its character as a masterful synthesis between western and eastern tradition, between vernacular and monumental, between universal and local, aspects which help make this building a symbolical microcosmos of power, reflecting the post-colonial aspirations of a young state.

"Architecture has its political use, public buildings being the ornament of the country: its establishes a nation, draws people and commerce, and makes people love their native country, which passion is the origin of all great actions in a commonwealth."" (Christopher Wren, *Parentalia)*

Throughout history monuments have served to idealize and sanction institutions by embodying dominant beliefs and invoking ancient pedigrees. Tombs, temples, cathedrals, mosques, palaces, pyramids and citadels have employed devices of grandeur, rhetoric and cosmic symbolism to give shape to the social order and to lend an aura of permanence to ruling elites. The cynic will claim that the monument is there to tell an official lie, that it tries to insist upon a natural basis for the political manipulations of power. For the monument is also the version of history written by the victors. The groups that erect the structure disappear, but their gesture to conquer time remains. We remember the Romans in Gaul because they constructed there in stone, whereas the Gauls themselves made their buildings in wood. One reason why the national mythologies of Mexico and the United States are so different from each other is because the Aztecs, Mayas, Toltecs, etc. constructed monumental cities in permanent materials, whereas the North American Indians, for the most part, did not.

It is one of the functions of the monument, then, to express a truth through a sort of falsehood, to present a picture of good governance embedded in the natural cycles. But the original meaning is gradually displaced as other political orders come and go. The monument is distorted by later patterns of myth and encrusted in new associations. It may join the stock of collective memories as a public icon. To do this it does not even have to stand, it only has to mean something in idealized recollection. It is somehow an essential function of the monument that it should make a claim on the transcendental and set out to defy time. Inevitably this involves some ambiguities. To do its immediate work, the monument should be written in a code which all can understand. To do its longer-range work it needs to be capable of abandoning its original niche of meaning and entering many others. What this seems to imply is an external coating of conventionality, of rhetoric, of devices of communication, over a more durable core, or rather, a more pregnant centre. The outer aspect has to do with the world of signs; the inner with the realm of symbols in a deeper psychic and cultural sense.

Louis Kahn may be counted among the few 20th-century architects to have possessed the necessary spiritual and artistic aptitudes and abilities to take on the problem of the monument. This may be gauged by examining the several levels of meaning and the numerous formal resonances of his National Assembly Building in Dhaka, Bangladesh, started in 1962, but completed after the architect's death. The Assembly is, of course, a piece of a larger whole, the Sher-e-Bangla Nagar Capitol Complex. It is, in a sense, the headpiece of this complex since it is in the dominant position on a raised platform in a lake; it is the focal point of the entire scheme, distinguished by its size, its sculptural intensity, and its light-colored concrete masses and cylinders gashed by huge shadows. It transmits the sense of an active citadel, and stands out in firm contrast to the brick cubes and cylinders containing other governmental functions subsidiary to it. The plan of the complex states the hierarchy clearly and reveals the latent anthropomorphism of the scheme: the Assembly as 'head', the Executive as 'arms', the Secretariat as 'feet'.

The Symbol of a Nation

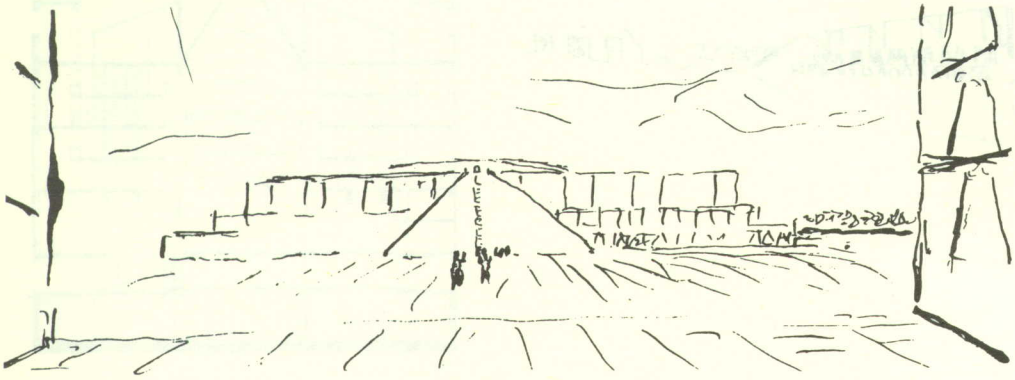
Bangladesh is a country of water and sky. The land is precarious: beaten down by the monsoons, overwhelmed by the vast delta system of two mighty Asian rivers, the Ganges and the Brahmaputra. Inundations are a part of life, and the first gestures of habitation are the earth dyke and the bamboo hut. It is a hot, wet, tropical climate requiring roofs to shade and to sluice off water, and a perforated wall, usually achieved by plaiting reeds between bamboo poles. The monuments which remain from Hindu, Moslem-Sultanate, Moghul and British periods are mostly made of brick, and when stone is used (as for the most sacred chambers in temples, or for the niche facing in a westerly direction towards Mecca in mosques) it is as a luxury importation with distinct regal or ritualistic significance. It is primarily a Muslim culture of great syncretic complexity with several coexistent layers in rural and urban populations. The struggle for a modern, post-colonial identity on the basis of a distinct Bengali character has involved several stages: the slicing in two of Bengal by the British at the turn of the century; the creation of East Pakistan as a partner to West Pakistan (a thousand kilometers to the west) after Independence and Partition in the late 1940s; the baptism in blood of the new state of Bangladesh after the war of Independence in the early 1970s.

Indeed, Kahn's original commission to construct a capitol complex was part of a delicate measuring and equilibrium of powers between East and West Pakistan in the early 1960s. The Assembly was supposed to embody and house a functioning democracy, but also to assuage and absorb separatist tendencies under a single authority. It is an inherent part of the complexity of the situation (and many other monuments in history came to that), that this project has had to weather total upheavals in the body politic, and emerge intact as the primary symbol of a modern nation-state which has revived, to a degree, old Bengali mythologies. It is possibly testimony to Kahn's power of insight and absorption that he was able to see beyond the surface of the programme formulated by the elites to a more enduring set of cultural and symbolic substructures, especially as embodied in a continuing obsession with centralised geometrical forms, and an architectural syntax combining the types of past cosmopolitan empires (Buddhist at one stage, Moslem at another) with resonances drawn from the delta vernacular. As it is, Bangladesh is still not a democracy in the full sense, yet the building seems to symbolise that potential and to occupy a magnetic field in the minds of the general population of the country.

A Center of Radiation

With Kahn, the first problem was always to read the situation, to grasp what it was all about, to return to the 'origin' of an activity or institution, perhaps even to return to the 'origin' of a form of built adjustment to a place. He seems to have understood the fluid vastness of this country, the need for a firm *axis mundi,* a centre, from which lines of force might radiate outwards across the territory. The section is no less important in this, and the Assembly restates the local archetype in its own way: a cradle of security raised on a flat platform. The circular plan form with layers of servant spaces around it corresponds to an old Kahnian pattern for distinguishing modes of human interaction, but also contains the seed of his way of approaching the climate: dense pockets of shadow, wide apertures for cross ventilation, curtains of space and mass to break the ferocity of the sun. Like the Moghuls before him, he was probably guilty of imposing a hot-dry solution on a humid tropical country, and it is noticeable that several of the apertures have been blocked up by glass. There is a general observation here: relatively few are the monumental prototypes of hot-wet tropical countries.

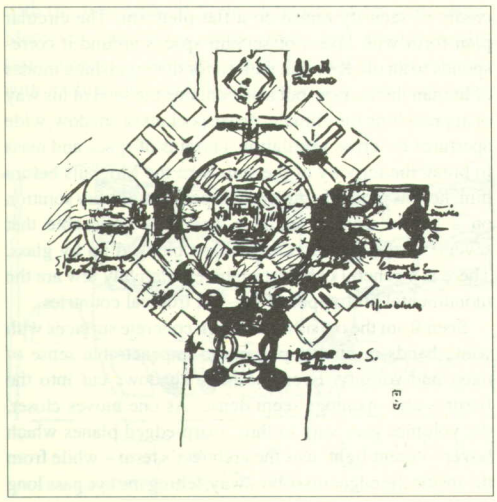
Seen from the outside, the tough concrete surfaces with white bands in marble present an impenetrable sense of mass and solidity. Even the huge shadows cut into the fissures and openings seem dense. As one moves closer, the volumes give way to thin, sharp-edged planes which hover – 'spent light' was the architect's term – while from the inside the edges dissolve away, letting the eye pass long



distances over the surrounding platforms and bodies of water. Kahn isolates this institution on its own peninsula, and one gains access to it over a bridge. The main entry is signalled by the quadra-lobe, fortress-like form of the mosque. This departs slightly from the main axis of the capitol as a whole, an inflexion of great sculptural force which is also a telling symbolic gesture, for the institution takes its place, not only in the cosmic space of the compass points, but also within the symbolic space of Islam. The message seems to be: if there is to exist a rule of man, it must also be a rule which respects the Divine Order.

But the Mosque also creates an intriguing hinge in the Assembly building and helps to direct the visitor into the interior streets which rise the entire height of the building and allow one to circumambulate the main Assembly space at the centre. These streets also allow access to the perimeter secondary volumes containing Prime Minister's and President's chambers, members' lounge, press gallery, etc., which are disposed in another hierarchy. The plan condenses several ideas and formal impulses at once which may be related to Kahn's interpretation of the main organ of the state: a central space of discussion and eventual consensus; a main axis running from entrance, through the middle, and out the other side over the President's platform (from which an 'edict' may be transmitted on the basis of the consensus); a cross axis articulating the relationships between the orientation of the parliament chamber, the public lounges, the speaker's rostrum and the members' lounge; tertiary cross axes binding the less important rectangular functions at the perimeter into the nexus of the scheme; and the aforementioned axis running towards Mecca. All these gestures are held in tense equilibrium within a form that combines some of the qualities of a snowflake or a crystal, with some of the resonances of a cosmic diagramme or mandala.

It is, in short, a plan which is dense in ideas and which resonates as a symbolic emblem. But it is also the score for a symphony of light, space and matter. For Kahn, shade was like a primary stuff out of which appearances could be conjured. The interior and exterior walls of the Assembly are made the same way: with blades of naked concrete cut through by large triangle-topped niches and circular openings. These allow one to experience the theme of 'layers', and to sense the overall chassis with its tectonic pressures. The roof over the internal corridors has beams, while the parasol over the main chamber is a rippled form – in fact a weak and insufficient gesture given the drama and grandeur which the rest of the building possesses. The veins of marble in the concrete may, or may not, say something about the pouring lines of the reinforced concrete, but they utterly transform the reading of the forms into a lattice of vectors slightly reflecting the light, slightly capturing the shadows. Here is that regal touch of stone that past Bengali monuments have often possessed, but in a manner which evokes simultaneously Roman accents of imperial grandeur and white marble inlays of the Moghul monumental tradition. In my opinion these marble lines do something else as well: following a Semperian line of reasoning they imitate in durable materials the bamboo and reed fabrication of the delta region huts.



The transposition of vernacular forms into monuments is, of course, an ancient and recurrent theme. In the history of Bengali architecture it has played a central role at several points, most notably in the way that the bowed forms of bamboo roofs in tension were absorbed into early Hindu temple architecture and that of several Moslem periods. Under the 14th- and 15th-century sultanates a type of centralised brick mosque emerged, with parapets curving upwards and brick mouldings recalling bindings; under the Moghuls the convex roof form was absorbed as a pavilion element into the general Indian architectural language. With Kahn, the bindings are made visible, while the bow shape is inverted to become a kind of boat in the section of the main parliament chamber. Thus the monument is a species of vessel carrying the state through the fluctuations of events, and over the ever threatening waters.

The Cleavage of Light

Kahn's architecture relied upon a family of forms with its own intuitive rules and correspondences. Beyond the obvious usages of centralised and perimeter spaces, processional routes and archaising modern volumes, there were inner themes such as the cleavage of light – a cosmic bolt blasting through matter and evoking the first moment. Salk Institute handles this in one way as a mercurial line of translucent water between a fount of knowledge and the infinite space of nature: the framed view of the Pacific. Kimbell splits the vault and lets in a crack of the sky. The Assembly in Dhaka has the mighty chasm of shadow bisecting the great portal giving onto the presidential platform, but bifurcations and separations are consistent themes throughout the whole scheme. In Kahn's own genealogy, Dhaka belongs with the synagogues and the other places of assembly, where the architect invoked archetypal schemes of order to deal with the matters of ceremonial entry, procession, rotation, congregation, catharsis and transformation. In other words, this was an artist with a highly developed 'tragic mode'.

It has been said often enough that Kahn was nourished by the classical tradition on several levels. The driving concept, embodied in the *esquisse,* was to be the distillation of a type in the deep sense (a 'form' in Kahn's definition of terms), but the strategies of elaboration could draw upon several periods and schemata simultaneously. The Dhaka Assembly plan is in the same broad family of plans as that of the Paris Opéra by Garnier of 1863, in which several hierarchies and axes were netted together to combine the public route and the Imperial cross-axis of entry. 'Surfaces utiles' and 'circulation' was the distinction which Guadet liked to employ for Beaux-Arts procedure and Kahn often worked with this convention. Evidently, though, the echoes go back much farther than this through Boullée and Ledoux to Palladio (the grand villas with their domed heads on raised platforms, and their extending arms), and then on to the Roman Baths. But Dhaka binds into all this another set of resonances with citadel walls and cylindrical bastions. (The Cathedral and Bishop's Palace at Albi, and the centralised fortress at Salses — both in South Western France — were never far from Kahn's mind.) No less than his great American predecessor, H.H. Richardson, Kahn was capable of bridging the medieval and classical worlds.

The Tradition of Centrality

But the Assembly in Dhaka also straddles East and West, seeking out a universal level between them. Something analogous was attempted, and achieved, by Le Corbusier in Chandigarh, who had his own elaborate cosmology and agendas of modernity and tradition. But where he was drawn to the genotype of the 'parasol' and its echoes down the ages in Buddhist iconography and the petrified tents of the Moghul audience halls, Kahn went towards the heart of a centralised tradition. The plan of the Assembly is like a figure/ground reversal of a 16th- or 17th-century Moghul tomb, while the ideas of platform and circumambulation recall the Tomb of Hummagum in Delhi in particular. This type of building (of which the pure white Taj Mahal on its reddish base was one variant) could have afforded numerous lessons for the orchestration of axes, the fusion of polygonal and centralised geometries, and the disposition of a sequence of secondary chambers around the perimeter. Moreover, the giant openings gashed in the exterior of Dhaka can quite reasonably be read as reinterpretation of the portals and niches in Islamic architecture. As for bastions and city gates, in India these are abundant.

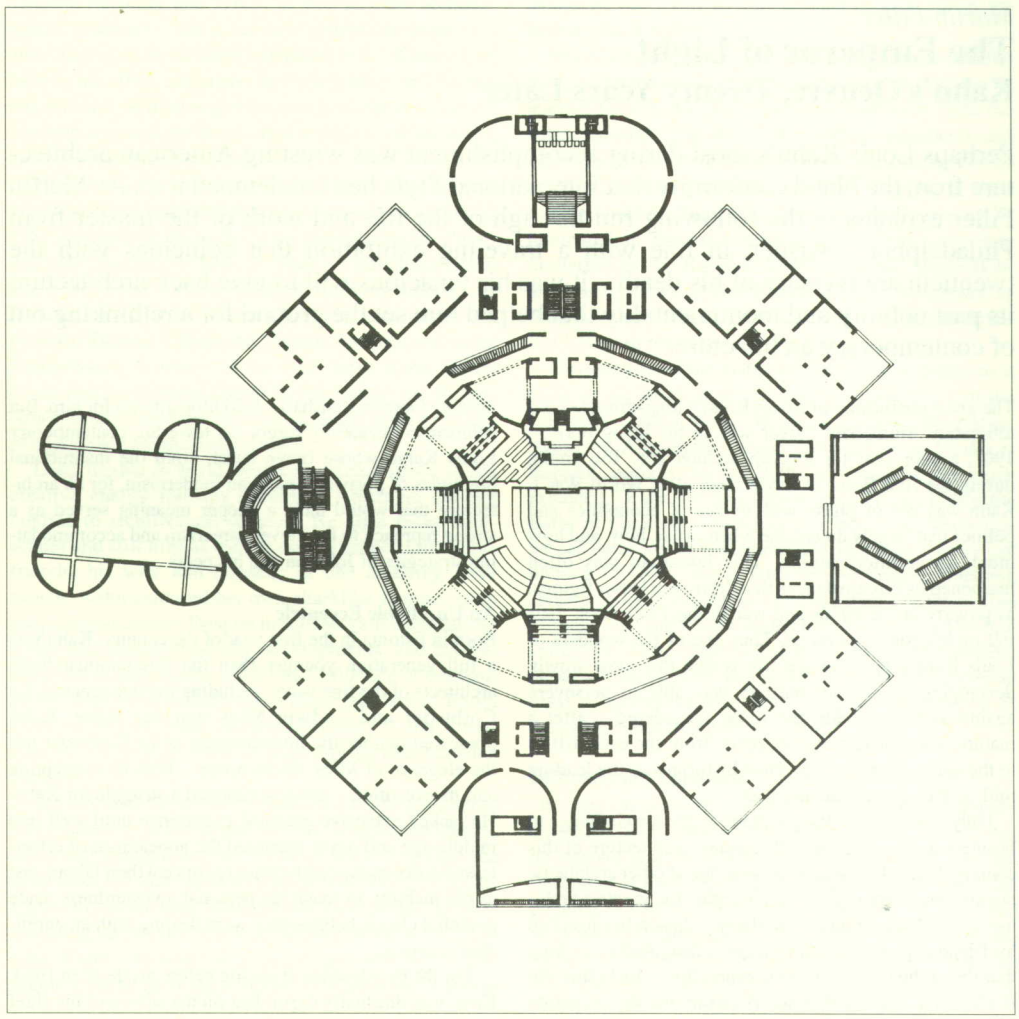
In my opinion the matter goes further and deeper than that. Kahn was probably interested in the centralised Renaissance church plans drawn by Leonardo da Vinci (published by Wittkower in *Architectural Principles in the Age of Humanism* in 1949) which worked with precisely analogous themes. He was *certainly* interested in the layers of *poché* chambers surrounding Islamic ceremonial spaces in several periods. He surely realised that the pre-Moghul mosque type of Bengal (mentioned earlier for its curved parapet and brick bindings) was a centralised building type. More than that, it was a fusion of two great universal traditions: the Islamic from the West, and the

Buddhist culture from the East. May it not be that the Dhaka Assembly rests upon local substructures and continuities of great antiquity, making its way back through the strata of time?

Indian architecture reveals numerous blendings of new inventions and invasions with old, recurrent patterns. One of these is the formal type fusing a centralised geometry (usually combining circle and square) with four main directions accentuated by axes and gates, with a vertical *axis mundi,* a parasol, a central chamber and circumambulation through a series of layers. It is a scheme which emerges in Buddhist stupas over two millenia ago, and which resurfaces in later forms, even after major disjunctions such as the arrival of Islam. In certain cases of Hindu planning, the diagonal axes are also accentuated making eight sacred directions in all. Kahn referred to his own building as "a many facetted precious stone in concrete and marble;" can it be a total coincidence that his inclusive microcosm of the state contained so many echoes of continuous architectural themes visible in several periods of the Bengali heritage? Dhaka even has axes like radial spokes extending to all eight directions, and a 'rotating' central circle which inevitably suggests possible connections with the Buddhist 'wheel of the law' symbolizing *dhamma,* the moral basis of the social order.

The evidence is strong that Kahn was drawn to certain particular Indian examples (eg, the amazing abstract 'cosmic' shapes of the 18th-century Jantar Mantar Observatory in Delhi), but he surely also sensed the generic patterns beyond the particular buildings, just as he did with the Western classical tradition. But if he was able to make these lateral connections and internal fusions, it was because he was in possession of a true style: a symbolic system rich in potential psychic and cultural resonances, and able to absorb many kinds of experience. It is possible, then, to be too literal when reading the supposed connections between modern and ancient in his work. Kahn drew upon many things, places, images and times when working out his conceptual maps.

In this respect one should never forget his particular position within the modern tradition, especially his absorptions from Sullivan, Wright and Le Corbusier (to mention only three). Sullivan, for those dense ornamental and pantheistic symbols transforming nature into a new calligraphy. Wright, for the monumentalisation of industrial forms in antique terms in the Unity Temple and the Larkin Building. Le Corbusier, for the sculptural archaism and conceptual complexity of his late works, and for the general message of *Vers une architecture:* go forward towards modernity, and go back to essentials.

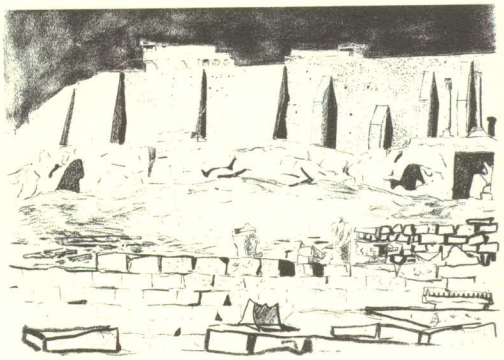


Modern Monumentality

But with Dhaka it is more than ever the monumentalising Wright who comes to mind, the one who could say of the Larkin Building of 1904 with its stark volumes, its huge surfaces, its pylon gateway and its luminous communal space within: "There is a certain aesthetic joy in letting the thing alone which has for centuries been tortured, distorted, and dickered with in the name of Art, letting its native dignity show forth once more. I confess to a love for a clean arris; the cube I find comforting; the sphere inspiring. In the opposition of circle and square I find motives for architectural themes... combining these with the octagon I find sufficient materials for symphonic development... There is quite room enough within these limitations for one artist to work, I am sure, and to accord well with the instinct for first principles."

Kahn's Assembly in Dhaka touches upon the intriguing difficulties of post-colonial modernisation, and upon the need for developing societies to combine the international and the local, the universal and the regional. Its prodigious synthesis engages, in fact, with several 'universalisms' – a modern one, and some more ancient ones – seeking the common ground between them. It is quite possible that the 'sign' level of this building will work through numerous contemporary 'readings', including those that would reject the building as a neo-colonialist irelevance in one of the poorest countries of the world. This claim is balanced by the fierce national pride that the building seems able to evoke, even for those who have never been inside it. Whatever its short-term destiny, the Assembly in Dhaka is abundantly rich at the deeper symbolic level, and it is this which is liable to guarantee this building the capacity to transcend the original social and aesthetic conditions of its design. It will make its contribution to a longer-term culture, presumably in unexpected ways.

Recent discussions of Kahn's architecture run the risk of reducing his idea of the past to a convenient vulgate of 'sources', and so fail to realize that he was radical in the deepest sense: revolutionary, yet returning to roots. His use of tradition was modern. His emblematic abstraction – like Wright, or Le Corbusier – allowed several meanings to coexist in the same configuration without being too specific in a representational sense. Kahn used the past, but he also jettisoned it. He worked through period and convention to reach the perennial oceans of meaning under the deposits of time.



Martin Filler

The Emperor of Light
Kahn's Oeuvre, Twenty Years Later

Perhaps Louis Kahn's most daring accomplishment was wresting American architecture from the bland conformity that International Style had condemned it to. As Martin Filler explains in the following run-through of the life and work of the master from Philadelphia – written in line with a traveling exhibition that coincides with the twentieth anniversary of his death – it was his tenacious will to give back architecture its past nobility and monumentality that helped him set the ground for a rethinking out of contemporary architecture.

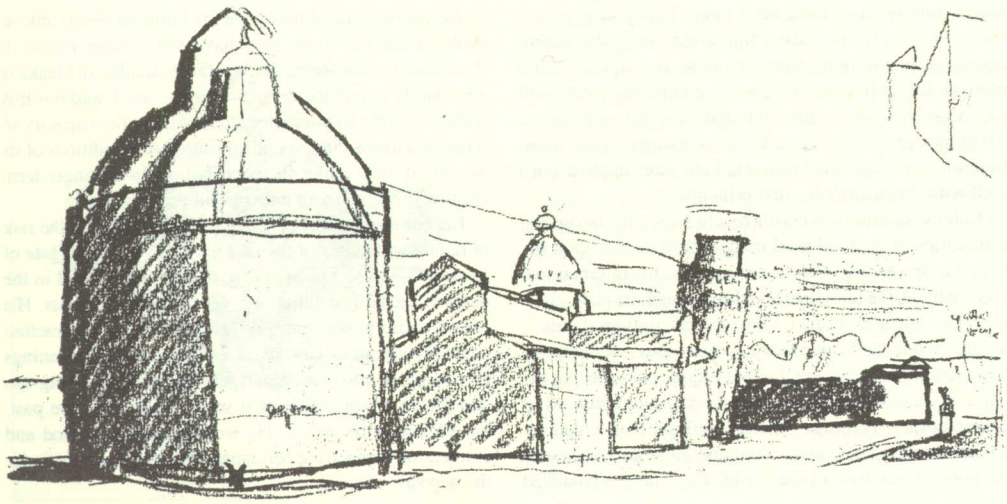
The great misfortune of Louis Kahn's long-thwarted but ultimately triumphant career was in his being born in 1901, a poor year for modern architecture. Too young during the first flood of modernism after World War I, Kahn was out of phase with cycles of economics and politics that largely determine when, what, how, and how much an architect builds. This leviathan was often marooned by circumstances that destroyed lesser figures, as poverty in the 1930s and war in the 1940s took their toll on his contemporaries. Thus one of the wonders of Louis Kahn's professional life is that this most slowly developing of modern masters was able to persevere against immense odds and to be considered – after a mature phase of just twenty years, from the early fifties to the early seventies – by most historians as the leading mid-century American architect.

Only Frank Lloyd Wright made as great a challenge to business-as-usual in the 20th-century architecture of this country. Philip Johnson, an acute judge of other architects' talents, once cunningly called Wright "the greatest architect of the 19th century." Similarly, Johnson has justified his friendships with much younger colleagues by claiming that the architects of his own generation – including the Rockefeller courtier Wallace Harrison and the corporate favorite Gordon Bunshaft – held little interest for him. But Johnson conveniently forgot his towering contemporary Louis Kahn, whose brave quest, amid the institutional platitudes of postwar American modernism, for an architecture that would have a deeper meaning served as a strong reproach to the clever careerism and accommodating strategies of Johnson and his peers.

An Unreliable Eccentric

Born in Estonia in the first year of the century, Kahn was a full generation younger than the International Style architects of the first wave, including the two greatest, Le Corbusier and Ludwig Mies van der Rohe. Kahn possessed neither the inventiveness of Le Corbusier nor the elegance of Mies. Architecture – both its conception and its execution – always remained a struggle for Kahn. He lacked extensive practical experience until well into middle age and never mastered the appearance of effortlessness that many creators use to conceal their labors, just as his inability to mask his personal awkwardness made potential clients believe they were dealing with an unreliable eccentric.

For the two decades of his life before his death in 1974, Kahn was unusually dependent on the advice of his chief consultant, the structural engineer August E. Komendant, who helped to compensate for Kahn's lack of technical expertise. Kahn himself made up for this deficiency with his extraordinary persistence (misinterpreted by impatient clients as dilatoriness). His tenacity can still be felt in the obdurate strength he gave to his best designs.



Kahn's peak achievements include this century's most successful art gallery, the Kimbell Art Museum of 1966-1972 in Fort Worth, as well as the most inspiring capitol building, the National Assembly Building of 1962-1983 in Dhaka. They stand with Le Corbusier's and Mies's finest works as monuments to the belief that modern architecture could attain a presence commensurate with that of the noblest architecture of the past. Although those architects differed tremendously from one another in the ways in which they achieved that presence, they were alike in sharing an unshakable conviction that building meaningfully for one's own time (and for posterity) could be done not by imitation, but only through transforming architecture to adapt to the needs – spiritual as much as functional – of the modern age.

In the Kimbell Museum, for example, Kahn takes the barrel-shaped roof of Roman architecture but plays with it in a way that would have been inconceivable to the ancients. The Kimbell's vaulted ceilings are not structurally functional: each vault is bisected longitudinally by a skylight slit, and the arching forms are actually composed of two noncontinuous segments (a structural method devised for Kahn by Komendant). Too innovative for traditional classicists and too mannerist for orthodox modernists, this unconventional solution epitomizes Kahn's determination to use modern technology in the service of feeling as well as function, and of emotion as well as efficiency.

While Le Corbusier and Mies were bringing their first revolutionary schemes to fruition in the early 1920s, Kahn (whose parents had brought him from Estonia to Philadelphia at the age of five) was being taught the precepts of Beaux-Arts classicism in the University of Pennsylvania by the influential architect Paul Philippe Cret, designer of the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C. Le Corbusier and Mies were likewise conversant with the language of classical architecture, but their schooling and apprenticeships put more emphasis on crafts than on the historical forms that were central to Kahn's training. Yet Kahn eventually became enough of an individualist to see past the superficial characteristics of the classical style. He sought instead what he thought was the essence of the archaic spirit of Egypt, Greece and Rome, which he felt was missing in both contemporary traditional and mainstream modern architecture.

Upon receiving his degree from Penn in 1924 (a year after Le Corbusier published his *Vers une architecture),* Kahn went to work for the architect of Philadelphia's Sesquicentennial International Exposition of 1926, a now-forgotten world's fair that was a late (and rather poor) example of historical eclecticism. Kahn became chief of design for the Sesquicentennial, but only three years afterward the Great Depression brought an end to most con-

struction. Few architectural commissions were available in America during most of the 1930s, and of those many were sponsored by the New Deal. Kahn was lucky to get some work through these government-subsidized programs (including houses and a factory for the Jersey Homesteads of 1935-1937 in Roosevelt, New Jersey, built by the Resettlement Administration), but for much of that decade he was unemployed.

World War II imposed another hiatus, during which building materials essential to the war effort were controlled and civilian commissions were scarce. By the time full-scale building activity resumed in the United States in 1947, Kahn had helped to design housing projects for defense workers but he still had not executed an important building. In the fall of that year he at last reached a turning point in his languishing fortunes.

On the basis of his well-publicized wartime housing schemes, imaginative postwar urban renewal proposals, and his new role as president of the American Society of Planners and Architects, Kahn became a visiting critic in advanced design at the Yale School of Architecture. There he met Vincent Scully, a perceptive young art history instructor who was to become Kahn's most ardent advocate. Scully, with his romantic, even mythic, view of architectural history as an epic of Promethean architects who steal fire from the gods, yearned for a present-day hero to fit his ideal. He found it in the unlikely, unprepossessing Kahn. Together they formed one of the most mutually beneficial alliances of artist and critic in this century.

Like Scully, Kahn saw classical architecture, and especially archaic classicism, as the necessary starting point for a return to a contemporary architecture with a more authentic spiritual grounding. Thanks in part to Scully's support, along with that of Kahn's old Philadelphia friend the architect George Howe, then Yale's dean of architecture, Kahn received his first important commission, an audition to the Yale University Art Gallery of 1951-1953. In it, Scully saw his confidence rewarded. With its perverse windowless street facade, its rude brick elevation broken only by four narrow horizontal bands of limestone, its deeply recessed triangular-coffered concrete ceilings, and its monumental stairwell with a triangular formation of flights within a concrete cylinder, Kahn's inward-turning structure displayed a naked power quite different in tone and ambition from the sleek, transparent corporate version of the International Style that was becoming the official architectural mode of the American business establishment.

The Influence of the Ancient World

But where did this sudden surge of creative daring come from? It seems that Kahn's stay at the American Academy in Rome, where he was in residence when he received word he was chosen for the Yale Art Gallery job, was decisive for the startling new direction his work took when he was fifty. Although Kahn had travelled in Europe during his late twenties, the ancient Egyptian, Greek and Roman architecture which he saw twenty years later at Saqqara, Mycenae and Tivoli, as well as other archaeological landmarks, had a far more immediate impact on him. "Our stuff looks tinny compared to it," Kahn wrote back to his office colleagues in Philadelphia, and for the rest of his life he tried to give his own work the weightiness – in both senses of the word – that so impressed him when he visited the classical sites.

That change is evident in the intensely concentrated drawings Kahn produced during his travels in 1950 and 1951, strongest of the works in Jan Hochstim's *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn.* A gifted draftsman since boyhood (when he took drawing classes at Philadephia's Graphic Sketch Club, whose members had included Thomas Eakins and Thomas Anshutz, and at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts), Kahn further developed his pictorial talents at Penn under the Beaux-Arts system's emphasis on drawing as the primary means of conceiving architectural designs.

Long unable to build, Kahn channeled much of his creative energy into his drawings, which he did not confine to architectural subjects. He drew many landscapes and still lifes as well as observant portraits of his friends, his wife and himself: in one arresting 1949 sketch, Kahn captured his own sharklike features with unsparing accuracy. Despite his conservative education, Kahn was receptive to new developments, and his watercolors of the thirties reflect the influence of contemporary European painters from Henri Matisse to Raoul Dufy, as well as American artists of the 291 and American Scene groups, such as John Marin and Marsden Hartley.

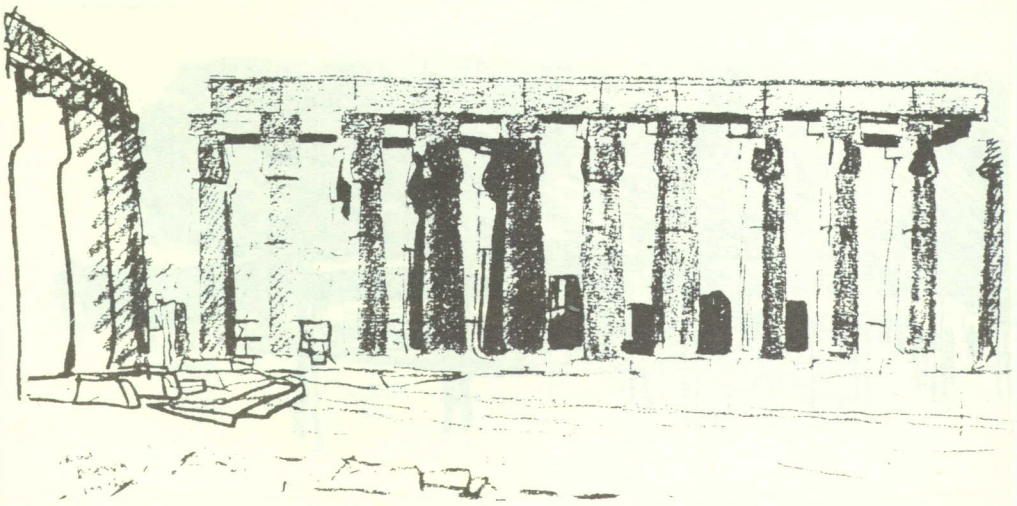
But not until Kahn was confronted with the monumental architecture at Luxor and Karnak, Athens and Delphi, Ostia and Pompeii did his drawings begin to reflect the deep inner life that had been stirring within him for years. Especially in the stark charcoal and vivid pastel sketches revealing the impact of a hand bearing down at full pressure, Kahn's records of what he saw took on a new urgency. As he drew the temples of the ancients, it was as though he was trying to store up their magical energy for later use back home.

For Kahn the architecture of Imperial Rome was the most important of all, and he incorporated the lessons he learned from it into his most significant work from the fifties onward. The Rome of columns, pediments and other traditional details did not interest him nearly so much as its vast geometric interiors, stripped of their marble cladding, with their bold structural masonry illuminated in natural overhead light. Kahn's two late masterpieces, the Kimbell Art Museum and Sher-e-Bangla Nagar ('City of the Bengal Tiger', the capitol of Bangladesh at Dhaka), derive directly from the architect's Roman reawakening.

He loved most the Baths of Caracalla, referring to it often as his ideal. It is mentioned several times in the anthology *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews,* edited by Alessandra Latour. "My design at Dhaka is inspired, actually, by the Baths of Caracalla, but much extended," Kahn said in a 1964 lecture. "If you look at the Baths of Caracalla," he wrote in 1960, "...we know that we can bathe just as well under an 8-foot ceiling as we can under a 150-foot ceiling, but I believe there's something about a 150-foot ceiling that makes a man a different kind of man." He might have added that designing a 150-foot ceiling (he came close to that in the Assembly Chamber of the Dhaka capitol) also makes an architect a different kind of architect, one who sees monumentality as desirably enhancing public activity.

Difficulty of Expression

One reason why the influence of classical antiquity entered Kahn's schemes with such undiluted force is that he was not at all inclined to intellectual inquiry after the flashpoint of inspiration. His visceral reactions were what counted to him, and such later reflections as Kahn had were generally directed toward figuring out how to get the thing built. Although he was an extraordinarily loquacious man, Kahn had great difficulty expressing himself clearly.



That is borne out at daunting length in Latour's compendium. In a lecture Kahn gave in Paris during the last weeks of his life, he tried to explain the development of Greek architecture: "Let us take the example of the Parthenon. You can see in the sunshine the walls are broken; the columns ruined the walls, which protected man from danger. When man realized that all was calm outside he pierced a hole in the wall and said, 'I have made an opening.' The wall wept and said, 'What are you doing to me?' And man said, 'I felt that all was well and that I had to make this opening.' Man realized the need for an opening, he decorated it and made the top half into an arch; the wall liked that and agreed that it was beautiful. One never considers if it is noble or not to have an opening because in the order of the wall the window was included."

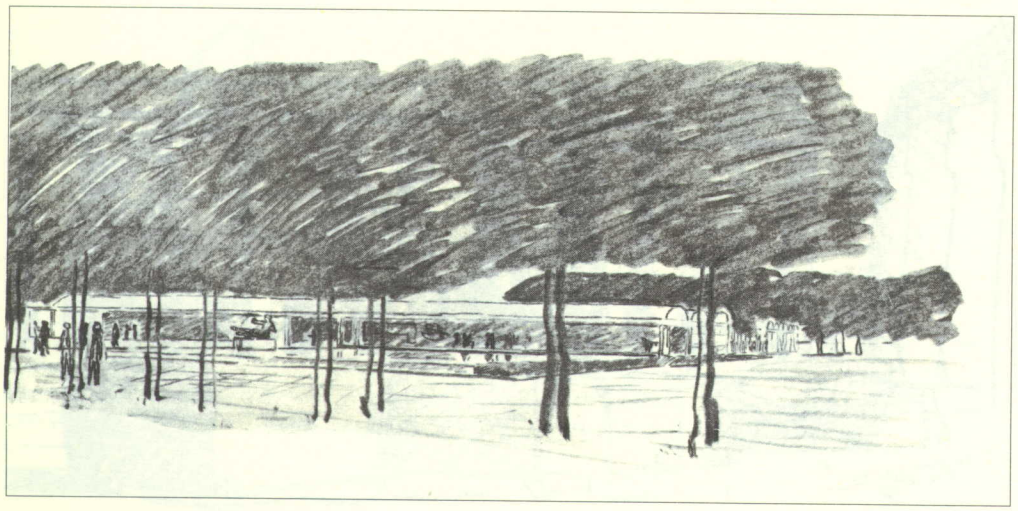
Such typically inchoate pronouncements, with their shifting points of reference, factual inaccuracies (the arch was a development of Roman, not Greek, architecture), tortured syntax, and the writer's self-conscious dialogues with building materials (the most famous was: "I asked the brick what it liked, and the brick said, 'I like an arch'"), tend to fall apart on the printed page. But such was the force of Kahn's personality that he was able to infuse his rambling and imprecise statements with a conviction that communicated itself to his followers more clearly than the actual words themselves. Hundreds of Kahn's students found him the greatest teacher they had ever encountered.

Certainly, Kahn was more interested in imparting knowledge than in acquiring it in conventional ways. "He always claimed never to have read," writes David G. De Long in *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture,* the catalog of the exhibition that is travelling until 1994, "and there is no reason not to believe him." Indeed, one of the most telling anecdotes recounted in that book deals with Kahn's encounter with the plan of Hadrian's Villa (another Roman favorite of his) eleven years after his return from the American Academy.

During the arduous process of designing the Salk Institute for Biological Studies of 1959-1965 in La Jolla, De Long tells us, Thomas Vreeland, a young architect in Kahn's office, often heard Kahn musing "upon Hadrian's Villa in his attempt to conjure the essence of a 'place of the unmeasurable.' After several of his efforts to come up with a satisfactory scheme yielded only withering grimaces from Kahn, Vreeland took a plan of Hadrian's Villa out of a book in the office library and traced a portion of it onto the troublesome site. Kahn did not immediately recognize the graft and responded to Vreeland's drawing with great enthusiasm."

Kahn's tendency was not to use historical sources as quotations but to look upon them as evocations of the timeless grandeur he found absent in most modern architecture. He did not seek the pedigree of established precedent or try to display an erudition he did not command. Thus it was a supreme irony (and posthumous indignity) that in the years immediately following Kahn's death in 1974 he was often described as the founding father of postmodern architecture.

Kahn in fact was the teacher and employer of many of the leading participants in the early phase of the postmodern movement, including Robert Venturi, Denise Scott Brown, Charles Moore and Romaldo Giurgola. And several of the motifs that have become identified with Kahn have had a strong effect on his postmodern epigones. These include the 'building within a ruin' (a complete structure set within a second set of perimeter screen walls with unglazed windows, as at Dhaka and the Indian Institute of Management of 1962-1974 in Ahmedabad), masonry walls with huge circular or triangular 'cutouts', as at Dhaka and the Phillips Academy Library of 1965-1972 in Exeter, New Hampshire, and a Beaux-Arts-influenced emphasis on axial symmetry. But to try to make Kahn into a proto-postmodernist both belittles his most daring accomplishment – wresting American institutional architecture away from the bland conformity of the late International Style – and falsely connects him to the inception of what can now be seen as a failed stylistic and polemical adventure.



The Art of Architecture

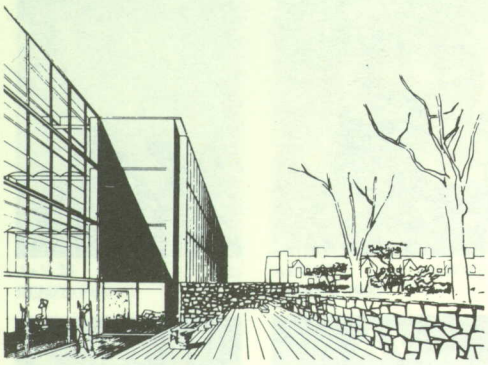
Such misinterpretations and misappropriations underscore the need to define Kahn more fully and accurately than has been the case in the nineteen years since his death. His insistence that architecture is above all an art form recast the nature of high-style building design for the last quarter of this century. Kahn proved that if the architect could no longer be credible as the social engineer dreamed of by the early modernists, he could still be a central force in contemporary culture.

The need to explain Kahn to a new generation was the impulse behind the retrospective exhibition organized by David B. Brownlee and David G. De Long of the University of Pennsylvania (where Kahn taught between 1955 and 1974 and where his archive has been deposited) and organized by the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, where the show will next appear in the spring, having begun in Philadelphia and travelled to Paris and New York.

It had long been apparent that perhaps more than any other recent architecture Kahn's work needed to be reevaluated. The existing literature – from Scully's frankly promotional writings to the eulogies published after Kahn's death – lacked a reliable basic study. Furthermore, the sound and fury of the postmodernist eighties left little room for the inner qualities of an architect like Kahn to be appreciated with the degree of seriousness and calm they deserve. Thus the show is indeed a very welcome event, not least because of its tricontinental exposure and its lengthy run.

Kahn's *oeuvre* touches upon many of the questions that have troubled American architects in recent years, and if the major reassessment Kahn merits has been too long in coming, its delay also gives us greater historical perspective on the exact nature of his contribution and its importance to the future of his profession. However, both the show and its catalog present considerable difficulties for the non-specialist hoping to penetrate the mystique that has made Kahn a cult figure among other architects but little known to the lay public. Accounting for the myth might be difficult, but surely a clear, introductory exposition of Kahn's work ought to be possible. Unfortunately, although the exhibition's organizers are to be commended for assembling so many important artifacts (especially Kahn's incomparable drawings and his less thrilling but highly informative models) the disposition of those works – at least as they were installed at the Philadelphia Museum of Art and New York's Museum of Modern Art – verged on the disastrous.

The exhibition's catalog suffers from many of the same deficiencies as the show itself. Again, the problems are largely a matter of organization. Although the book is dense with new research on Kahn – indeed, it is now the basic reference – its material on individual buildings is diffused among several sections: a series of six thematic essays by the curators; a separate photographic portfolio



of his major produce; a sequence of shorter monographic essays on individual buildings contributed by a number of Kahn scholars; and a complete chronology of his built and unbuilt works. Repetitions and overlapping are numerous, and a reader looking for a specific building has to do a great deal of index-consulting and page-flipping.

Luxury, Calm and Voluptuousness

By common consent, the Kimbell is not only Kahn's chef-d'oeuvre, but also the most admired art museum of the modern period. Even those who have reservations about some of the architect's other buildings – including his generally uninteresting private houses, his lifeless First Unitarian Church of 1959-1969 in Rochester, New York, and the grim Erdman Hall dormitory of 1960-1965 at Bryn Mawr College – never fail to be won over by the Kimbell. It is the perfect demonstration of the fact that architecture for the display of art need not be neutral to the point of self-abnegation, as some patrons and critics have argued during the recent period of extensive museum construction. At the Kimbell, art and architecture coexist in sublime equilibrium, each enlivening the other and creating an atmosphere best captured by Baudelaire's famous and for once absolutely appropriate trinity of *luxe, calme, et volupté.*

For the Kimbell, Kahn went back again to Roman sources for his laterally arranged barrel-vaulted galleries surrounding four courtyards (a larger series of atriums was proposed in preliminary versions). But this time he did not draw on the grand public architecture of the baths and forums that he employed for Dhaka and Ahmedabad. Rather, he turned to the more intimate – though still imposing – scale of the Roman villa set in a garden. He also drew on less exalted classical forms, specifically storage structures and warehouses with relatively low vaulted ceilings, such as the Ramesseum at Thebes and the Porticus Aemilia in Rome. Yet any hint of the workaday or utilitarian is avoided by the arcadian setting of reflecting pools and delicate yaupon holly trees and the structure's rich cladding of tawny travertine marble. Although one now enters the museum through an unpromising door fronting the parking lot (a view illustrated in neither of the exhibition catalogs), Kahn had wanted visitors to approach via the elevation that is now considered the back of the building, facing Philip Johnson's Amon Carter Museum of 1961 across a landscaped park.

Nevertheless, once inside one is drawn up to the exhibition galleries by both a flight of steps and the overhead illumination from Kahn's ingenious skylights, the most suggestive and memorable since Sir John Soane's Dulwich Picture Gallery of 1811-1814. The eye is thus constantly carried upward, tending to return only incrementally to the pictures, which are thereby accorded a perceptual isolation far greater than that afforded by the galleries' spatial divisions alone. Each masterwork – picture for picture, the Kimbell's is among the greatest collections of paintings in the United States – inhabits an architectural volume, defined by light, all its own, and a complete rapport between the artifact and the viewer is achieved. In every respect Kahn exceeded the task set forth by the museum's founding director, Richard Fargo Brown, who had called upon the architect to aim for "warmth, mellowness and even elegance" in spaces of "harmonious simplicity and human proportion."

How that goal was carried out is explained in detail in the catalog written by Patricia Cummings Loud to accompany the exhibition *The Art Museums of Louis I. Kahn,* held in 1989 and 1990. (It, too, made a stop at the Kimbell, where it was not burdened with an ill-conceived simulacrum of the work of the building's architect.) This exhaustively researched book documenting the creation of the Yale Gallery of 1951-1953, the Kimbell, and Kahn's last completed work, the Yale Center for British Art of 1969-1974 (constructed after his death by the firm of Pellecchia and Meyers) as well as the planning of the unexecuted De Menil Museum from 1972 to 1974 for Houston, reveals that even with four exceptionally sympathetic patrons – Yale's architecturally enlightened president A. Whitney Griswold, the civic-minded Velma Kimbell, the modern Maecenas Paul Mellon, and the distinguished collector Dominique de Menil – the architect found those commissions very rough going. Each scheme went through several major revisions, which in itself is not unusual in architectural practice, but in Kahn's case it seems to have been a necessary part of the process by which he worked out a design, not unlike a writer who makes extensive revisions in his galleys instead of in manuscript.

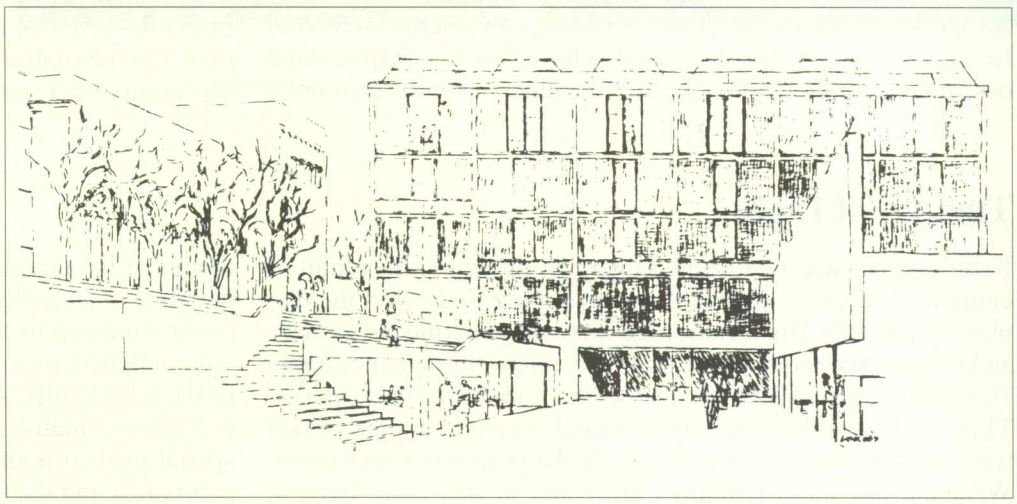
Kahn was also capable of misreading his clients' wishes: his first, grandiose proposal for the British Art Center proceeded from his imagined sense of what the fabulously rich Mellon would find appropriate. Under one early sketch Kahn wrote the legend "Palazzo Melloni." The architect soon discovered that the unassuming sponsor had in mind something more along the lines of a comfortable but unostentatious English country house. (When he came face to face with his more eminent clients, Kahn had a tendency to become a bit unhinged. Jules Prown, a Yale art history professor who acted as Mellon's intermediary on the British Art Center project, recalls that part of his job was to try to convince Mellon and his associates "that this guy wasn't some kind of mad poet.")

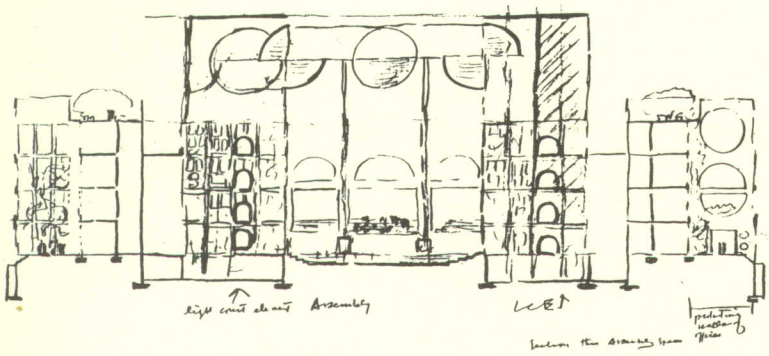
An Ethereal Presence

But any notion that Kahn was an impractical eccentric is dispelled by the ennobling aura of his best buildings, and even by the superb passages that can be found in his less successful works. The Yale Center for British Art, organized around two 56-foot-high internal courtyards that demonstrate the problems Kahn often had with multi-story interior spaces, nonetheless has skylit top-floor picture galleries of exceptional warmth and luminosity (if not quite the numinous quality of the Kimbell). The Exeter library has similar disjunctions between colossal public spaces and private study areas. Yet despite the lack of smooth transitions between the two different kinds of space, these not entirely resolved schemes express Kahn's desire to infuse our cultural institutions with a sense of high purpose and to show that they have a central place in our society, which to a great extent recent architecture had denied them.

Better than any other American architect of his time, Kahn understood and brought to reality Le Corbusier's dictum that architecture is "the masterly, correct, and magnificent play of masses brought together in light." For all of his mental meanderings, Kahn could sometimes suggest what he was about. "I am reminded of Tolstoy," Kahn wrote in 1970, in the midst of his work on the Kimbell commission, "who deviated from faithlessness to faith without question. In his latter state he deplored the miracles, saying that Christ has radiance without them. They were holding a candle to the sun to see the sun better."

That, in effect, was what Kahn attempted and often succeeded in doing. The interiors of the Kimbell, washed with a natural light that gives its arching vaults an ethereal presence, is as close as we are likely to come to an architecture of the infinite. There the spirit of Kahn makes itself felt in his enduring expression of architecture as art.





Geometric Principles

Following an initial phase marked by his academic training and early dedication to the design of residential complexes of a commercial character, Louis Kahn began a series of works where geometry played a primordial role. Thanks to a particular combination of traditional design and updated technology, his first buildings were far-reaching conceptual contributions to architecture. From this early period, his first three canonical works are presented. The Yale University Art Gallery is carefully integrated into its urban context and offers diaphanous spaces crowned by an elaborated concrete slab. The Trenton Bath House is a small-scale example of his very personal approach to the relationship between formal organization and functional task. Finally, the Richards Medical Laboratories building constitutes the radical materialization of his distinction between servant and served spaces, aside from being a visual landmark in its university surroundings.

Landscapes on Stage

Kahn's rigorous geometries did not give his buildings a formal autonomy that detached them from their contexts, whether urban or landscapist; rather, they served to establish an enriching dialogue between the new and the preexisting. The architect complemented this relationship of the building to its external environment with the creation of public spaces where natural lighting could attain dramatic effects, especially in buildings with halls for the representation of cultural or religious functions. Landscape plays a major role in the conception of the Salk Institute, where a panoramic view of the Pacific Ocean is framed by two wings that inflect toward the natural stage. The First Unitarian Church conceals behind its compact brick masses an interior space bathed in the light that shines down from the cross-shaped clerestory. At the Theater of Fort Wayne, in turn, the scenographic facade intimates the existence within of a dramatic auditorium, a soundbox enclosed by walls.

Eastern Monuments

One of the major shortcomings of modern architecture was its incapacity to capture the monumental character of representative buildings. But Kahn proved to have a special gift for giving his works that symbolic quality without renouncing the principles of formal abstraction and geometric purity. Here, the recourses of Beaux-Arts tradition continued to serve as a valuable method of formal articulation. The three works chosen for this chapter stand out for their combination of geometric rigor on plan and symbolic representation in volume. The dormitory at Bryn Mawr College shows an accurate floor plan that dissolves in the breaking up of the facade pieces. The Indian Institute of Management offers a wide variety of design recourses on the basis of fragments inserted into an underlying scheme. And the Capitol in Dhaka reflects, in the cosmic symbolism of its centralized plan, the inevitable monumental demands of an institution that represents the identity of a new nation.

The Art of Light

Kahn's career was tied from the very beginning to the realm of cultural institutions, especially those having to do with the display of art works. His attitude here was always to find the serenity and balance necessary for exhibition settings, through the simple volumetry of the spaces and the neutral textures of the surfaces. These were complemented by a painstaking study of light, which was calibrated according to the particular purpose of each room. What the last three buildings presented in this issue have in common is a quality handling of light. The Exeter Library combines a large skylight over its magnificent central space with small windows in the reading areas. At the Kimbell Museum, natural light comes in through long fissures bored at the summits of the false vaults, and slides over them after being reflected by a diffuser. Finally, the Yale Center for British Art exposes its spatial grid to both the overhead light over the large interior courtyards and the framed views of the urban surroundings.

LOUIS I. KAHN

A&V

Monografías de Arquitectura y Vivienda

00044